



HAL
open science

The animal voice in Hispano-American literature from the second half of the XXth century

Alejandro Lambarry

► **To cite this version:**

Alejandro Lambarry. The animal voice in Hispano-American literature from the second half of the XXth century. Literature. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2011. Español. NNT: . tel-00817996

HAL Id: tel-00817996

<https://theses.hal.science/tel-00817996>

Submitted on 25 Apr 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE PARIS -SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV

**Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes
Ibériques Contemporains**

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

Discipline/S spécialité : Études Romanes - Espagnol

Écrit par :

Alejandro RAMÍREZ LÁMBARRY

**La voz animal en la literatura hispanoamericana de
la segunda mitad del siglo XX**

Sous la direction de :

M^{me} Milagros EZQUERRO – Professeur, Université Paris- Sorbone Paris IV

Membres de jury:

M^{me} Florence OLIVIER – Professeur, Université Paris- Sorbone Nouvelle, Paris III

M^{me} Cécile QUINTANA – Professeur, Université de Poitiers

M^{me} Catalina QUESADA – Professeur, Bern Univeristy

M^{me} Adelaïde de CHATELLSUS – Professeur, Université Paris- Sorbone Paris IV

M Karim BENMILOUD– Professeur, Université Paul Valéry

La voix animale dans la littérature Hispano-américain de la deuxième partie du XXème siècle

Résumé

L'animal comme personnage et narrateur a été une figure présente depuis toujours dans la mythologie, les fables et l'épique. Au XXème siècle, l'incertitude en face des idéologies légitimatrices et l'émergence de nouvelles théories qui donnaient la parole aux opprimés, a servi pour revigorer la voix de l'animal. Divers genres littéraires et plusieurs écrivains ont utilisé cette voix. Notre recherche a comme but l'analyse de cette voix originelle dans les œuvres des écrivains hispano-américains de la deuxième moitié du XXème siècle. Pour y arriver, nous proposons l'identification d'un dessin général capable de répondre aux questions suivantes: pourquoi et comment l'animal participe dans la littérature. Notre étude est divisée en trois parties qui correspondent au dessin déjà mentionné. La première et la deuxième partie font l'analyse de la voix satirique. La différence entre les deux voix se trouve dans la cible de la satire. Pendant que la première critique et ridiculise les institutions et idéologies humaines, la deuxième dénonce la relation de pouvoir entre l'humain et l'animal. Finalement, nous faisons la recherche d'une voix narrative qui se concentre dans la psychologie, le monde et l'anecdote du même animal.

Cette recherche propose de répondre à quelques questions qui motivent la participation de l'animal dans la littérature hispano-américaine du XXème siècle, et la façon dont cette participation se réalise. Nous espérons ainsi ouvrir le chemin par où la critique hispano-américaine pourra s'intégrer à l'étude d'un des personnages et un des narrateurs les plus intéressants : l'animal.

The animal voice in Hispano-American literature from the second half of the XXth century

Abstract

The animal character and the animal narrator have always played an important role, either in mythology, fables and the epic. In the late twentieth century, the uncertainty regarding the metanarratives and the subsequent creation of theories that value the voices that were before silenced, gave the animal voice a new strength. The animal has increasingly been used in different genres and by several authors. Our research intends to analyze this voice in the work of Hispano-American authors from the second half of the XX century. In order to do this effectively, we have searched for patterns that will help us understand the why and the how of animal literature. Our study is divided in three parts, based on the patterns we have discovered in the texts. The first and second part of this study analyzes the satirical voice. The difference between each voice has to do with the aim of their satire. While the first one criticizes and ridicules human's ideologies and institutions, the second one questions the relationship of power established between humans and animals. In the third part, we inquire on a voice that focuses itself on the psychology, the world and the adventures of the animal.

This study intends to clarify some of the reasons why the animal is used in the XX century

Hispano-American literature, and described the manner in which this happens. We hope to create awareness in the Spanish academy about one of the most interesting characters and narrators: the animal.

La voz animal en la literatura Hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX

Resumen

El animal como personaje y narrador ha estado siempre presente, ya sea en los mitos, las fábulas y la épica. En el siglo XX, la incertidumbre ante los discursos legitimadores y el surgimiento de nuevas teorías que privilegian la voz de los anteriormente silenciados, sirvió para dar nueva fuerza al animal. Éste ha sido usado en diversos géneros y por una gran variedad de autores. Nuestro trabajo tiene como objetivo el análisis de esta voz, en la obra de los autores hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Para ello, proponemos la identificación de patrones, que nos ayuden a entender el porqué y el cómo del animal en la literatura. El estudio se divide en tres partes, que corresponden a los patrones encontrados en los textos. La primera y la segunda parte analizan la voz satírica. La diferencia entre ambas voces radica en el blanco de la sátira. Mientras la primera censura y ridiculiza las instituciones e ideologías humanas, la segunda hace lo propio con la relación de poder entre el humano y el animal. En la tercera parte, nos abocamos al estudio de una voz se enfoca en la psicología, el mundo y las aventuras del propio animal.

Este trabajo propone aclarar algunos motivos por los cuales el animal es usado en la literatura del siglo XX hispanoamericana, y describir las maneras en que esto sucede. Con ello, esperamos también abrir el camino para que la academia hispanoamericana se integre también al estudio de uno de los personajes y narradores más interesantes: el animal.

Agradecimientos

Los títulos de Doctorado y Maestría de mi padre los guardaba yo, de niño, en mi escritorio. Imagino que ahí los puso mi madre, esperando a que yo adquiriera de esa manera el deseo del estudio. Fuera por ósmosis o admiración paterna, tuvo éxito su estrategia, y ahora, que termino la tesis, quisiera agradecerle antes que nadie a ella, por su insistencia y su cariño; también quiero agradecer a mi padre y a mi hermana por haber servido, los dos, de apoyo y modelo.

En el 2008, cuando llegué a París y le comenté a la Dra. Milagros Ezquerro el tema de la investigación que deseaba llevar a cabo, temí de ella una negativa, una orden de dedicarme a temas más convencionales, o de plano, un boleto de regreso. En cambio, alzó las cejas, se llevó la mano al mentón y me sugirió un texto (el de Griselda Gambaro). A los dos años, después de haberme dado rienda suelta en mi investigación, leyó mis avances y se quedó perpleja. Estaba toda la información, pero en gran desorden. Desde entonces pidió que le enviara cada uno de mis avances por correo electrónico, así lo hice y de esta manera logré convertir mi retórica en método. Por todo esto, quisiera agradecerle ahora.

Desde el inicio del Doctorado, formé parte del CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques). Sus actividades me permitieron entrar en contacto con mis colegas investigadores y asistir a coloquios de los cuales guardo un muy grato recuerdo. Quisiera agradecer, por lo mismo, a sus directores y organizadores.

Un trabajo que se extiende durante tres años involucra la participación de muchos, algunos que ya eran amigos y otros que lo devienen. De los primeros quisiera agradecer a Alberto Cue, quien se lanzó a la cacería de documentos en la ciudad de México y me los envió a Montreal; a Martín Solares que, en un viaje a París, tuvo la amabilidad de llevarme unos libros que necesitaba para el trabajo, y que, si mal no recuerdo, él mismo me había recomendado; a Francisco Vázquez Ahued, y su visa diplomática; a Héctor Delgado, y su infinita ayuda en los trámites universitarios; a Jesús Sierra, colega y amigo; a Miguel Tapia, Iván Salinas y Camilo Bogoya, amigos que conocí durante los estudios, y con los cuales compartí el café en la BNF (Bibliothèque Nantional de France).

Recuerdo la primera vez que ingresé a la BNF como un niño que recuerda el mayor parque de diversiones. En ese mundo-laberinto de libros, siempre conté con la ayuda de un miembro del staff. Sin su solícita colaboración, este trabajo no hubiera podido llevarse a cabo.

En el 2010, buscando ampliar el horizonte de mi investigación, viajé a Montreal, donde residí casi dos años. La profesora Amanda Holmes, me facilitó el acceso a la biblioteca de McGill; después, el profesor Hugh Hazelton compiló e imprimió para mí una serie de artículos y reseñas que enriquecieron este estudio. A los dos, muchas gracias por su ayuda.

A Daniela Tarazona y a Lucía Puenzo, que amablemente me concedieron una entrevista y me ayudaron a dar con un par de reseñas de sus obras, que había yo olvidado o trasapelado, muchas gracias.

Finalmente, quisiera agradecer a Deni. Sin ella, esta tesis simplemente no hubiera sido posible.

ÌNDICE

Introducción	7
Capítulo I	
1. La voz animal	17
Capítulo II	
1. En busca del ek-stasis (Luis Rafael Sánchez)	55
2. Debate entre homínidos (Pablo Urbanyi)	90
3. Dictador animal (Ednodio Quintero)	131
4. Dejar un testimonio (Roberto Bolaño)	168
Capítulo III	
1. La risa regeneradora (Reinaldo Arenas)	188
2. El secuestro de la voz narrativa (Griselda Gambaro)	216
3. De víctima a victimario (Francisco Tario)	231
Capítulo IV	
1. Construyéndose en la diferencia (Lucía Puenzo)	246
2. La arquitectura del vacío (Daniela Tarazona)	281
3. El animal como variante creativa (Leonardo Da Jandra)	312
Conclusiones	329
Bibliografía	340

Introducción

INTRODUCCIÓN

El animal como narrador es un hecho extraño en la literatura de lengua española del siglo XX. Los primeros en usarlo fueron escritores interesados en lo fantástico: Cortázar, Ocampo y Borges. El animal les permitía infringir la frontera entre lo real-verosímil y lo fantástico-ficticio. Los cuentos “Axolotl,” “Los sueños de Leopoldina,” y “La casa de Asterión” nos sugieren, en un inicio, la narración de hechos cotidianos y realistas. Pero este terreno llano se convierte en arenas movedizas cuando descubrimos, al final del cuento, la identidad de su narrador. El nudo de la trama se deshace simultáneamente con la revelación de su artífice: el animal. Este recurso literario tuvo su apogeo en la primera mitad del siglo XX; poco a poco, se fue diversificando. Otros animales surgieron de este primer intento. Aunque en realidad, estos animales contaban, en ocasiones, con una larga tradición literaria.

Uno de los narradores que volvió a surgir en la segunda mitad del siglo XX, es el animal satírico. Su origen en español es Cervantes, con su novela ejemplar *El coloquio de los perros*. Otro de estos animales es el detectivesco, usado por primera vez por Kafka. Otro, es el animal salvaje, que se expresó en autores como Kipling. A esta lista, podemos agregar otros cuya aparición es completamente novedosa, como el animal místico, el animal anti-héroe, el animal que lucha por sus derechos.

Así pues, a pesar de no existir en Hispanoamérica una gran cantidad de obras con animales narradores, las que existen son de gran valor; y lo son porque que han sabido renovar la tradición, a la vez que han creado nuevos paradigmas. La intención de este trabajo es analizar la manera en que estos dos fenómenos se han llevado a cabo. De qué manera el animal satírico ha renovado su discurso y sus ataques en una sociedad como la nuestra. De qué manera el animal ha adoptado nuevos roles y nuevas voces, resultado de un cambio de tradiciones.

De acuerdo con estos dos objetivos, hemos decidido dividir los textos literarios que forman nuestro corpus de estudio en dos grandes grupos: el **animal satírico** y el **animal post-moderno**. El animal satírico comprende el segundo y tercer capítulo del trabajo, mientras que el animal post-moderno, el cuarto y último. Debemos aclarar que nuestra clasificación está basada

INTRODUCCIÒN

en conceptos literarios tales como el narrador, los personajes, la perspectiva e intención narrativa. Por lo mismo, se trata de una clasificación falible, propensa a recibir críticas y ajustes. En tanto que las críticas se den en relación a los dichos conceptos literarios, estamos seguros de que representarán un avance en la discusión y definición del tema.

Es preciso definir lo que entendemos por sátira. Francisca Noguerol, en su estudio de la obra de Monterroso, define a la sátira como un modo de escritura, y la diferencia del género. La sátira es “una posibilidad formal, básicamente semántica y que gobierna cuestiones internas del texto, mientras el género está relacionado con las leyes y las necesidades sintácticas que la obra literaria presenta de forma fija.”(Noguerol, 1995: 23)Esta diferencia entre modo y género le da mayor flexibilidad al término, que puede aplicarse a obras aparentemente dispares como una novela de ciencia ficción y una fábula. El riesgo que implica, sin embargo, es la vaguedad. Para contrarrestar este problema, Noguerol delimita el concepto con tres parámetros: “*crítica al hombre y su entorno; utilización de modos oblicuos de expresión (alegoría, ironía); y, finalmente, presencia del humor como ingrediente fundamental.*” (:24) Estamos de acuerdo con los tres parámetros, pero es importante matizar un poco en el último. Existen distintos tipos de humor, el negro, el absurdo, el infantil, el grotesco. Sobre este último Noguerol dice: “se diferencia del absurdo en el tratamiento cruel que inflige en los personajes, oscilando continuamente entre la risa y el horror.” (:30) En este trabajo, la mayoría de las obras satíricas cumplen con una idea tradicional del humor. Pero en dos casos (Roberto Bolaño y Griselda Gambaro), la conexión es más difusa; su humor, si lo hay, está más cercano al horror. Decidimos incluirlas, no obstante, en el grupo del animal satírico, por lo mucho que hay en ellas de crítica al humano y su entorno, y alegoría animal.

En base a este concepto de sátira, empecemos ahora a definir al **animal satírico**. Una primera característica de este narrador es que se trata de un animal antropomórfico¹. Es decir, no

¹ La discusión científica del antropomorfismo puede aportar mayor claridad sobre el tema en la discusión literaria. Guillaumin escribe en la Revue Critique que: “Et c'est bien à ce point que se dévoile l'ambiguïté de la démarche éthologique. L'incapacité où nous sommes de faire abstraction des formes propres de notre socialité, de ses traits spécifiques -telles par exemple les «valeurs»- pour appréhender et décrire les autres formes de socialité dans la démarche éthologique. Malgré les apparences, nous ne sommes pas si loin de l'univers de La Fontaine ou d'Esopé, incapables de ne pas projeter nos «passions», de ne pas peupler le monde des constructions qu'engendrent nos rapports entre nous.” (Guillaumin, 1978: 752) Ante la posibilidad de no poder rebasar la visión antropomórfica en sus objetos de estudios, Waal

INTRODUCCIÓN

existe un interés en indagar en los detalles y características de su naturaleza. Más que un animal, el narrador o personaje representa un tipo de humano. Los cerdos son políticos corruptos, las ratas son obreras explotadas, los perros son individuos ingenuos, etc.²

El animal satírico cuenta con una visión desde el extrañamiento. Su (aparente) no pertenencia a la especie humana, le da una distancia con los hechos narrados, que, casi siempre, suceden dentro de una sociedad humana, o una sociedad animal bajo la cual transluce la humana. Esta distancia la aprovecha la sátira para censurar y ridiculizar. Por ejemplo, una cátedra sobre las normas del civismo, impartida por un simio, cuestiona la validez de la academia, el concepto de civismo y la relación humano-animal. La función del extrañamiento puede ser usada para otros fines que el satírico. Carlo Ginzburg, en su libro *À distance. Neuf essais sur le point de vue*

responde: “Si bien es verdad que los animales no son humanos, también es verdad que los humanos no son animales. El rechazo de esta verdad innegable es lo que subyace en el rechazo contra el antropomorfismo. He descrito este rechazo como *antroponegación*, la negación *a priori* de que los humanos y los animales compartimos algunas características en común. La antroponegación denota una ceguera voluntaria ante las características del tipo humano en los animales, o las características del tipo animal en nosotros.” (While it is true that animals are not humans, it is equally true that humans are animals. Resistance to this simple yet undeniable truth is what underlies the resistance to anthropomorphism. I have characterized this resistance as *anthropodenial*, the *a priori* rejection of shared characteristics between humans and animals. Anthropodenial denotes willful blindness to the human-like characteristics of animals, or the animal-like characteristics of ourselves.) (Waal, 2006: 65)

² Una explicación sumamente interesante e innovadora respecto a este tipo de personaje animal, la da Boehrer en su libro *Stalking the subject*: “No cabe duda alguna de que el malestar de la crítica literaria con el concepto de personaje está relacionado con el impulso creciente de la teoría en deconstruir la división humano-animal. Después todo, si una categoría filosófica dada (el humano) prueba ser defectuosa, se sigue de ello que su mayor manifestación en la literatura (el personaje) debe compartir una parte de los daños. En lo subsiguiente, argumento que la noción del personaje en la escritura de lengua inglesa, se desarrolla como un esfuerzo para evadir esta crisis filosófica: como una manera de manufacturar y perpetuar la diferencia entre la gente y los animales.” (There can be no doubt that literary criticism’s discomfort with the concept of character is related to this growing theoretical impulse to deconstruct human-animal divide. After all, if a given philosophical category (the human) proves defective, it follows that the category’s major literary manifestation (character) should share in its inadequacies. In what follows, I argue that the notion of character develops in English writing as an early effort to evade this very philosophical crisis: as a means of manufacturing and perpetuating the distinction between people and animals.) (Boehrer, 2010: 5) Lo que dice aquí Boehrer, es que el personaje humano en toda su complejidad y diversidad nace, en gran medida, gracias a su contraparte, el animal unívoco y de personalidad plana.

INTRODUCCIÒN

en histoire, define dos: una finalidad de crítica moral y social, y otra con una finalidad “impresionista”, es decir, estética: “Il s'agit bien dans les deux cas d'une tentative pour présenter les choses comme si elles étaient vues pour la première fois. Mais le résultat est bien différent: c'est dans le premier cas une critique morale et sociale; dans le second, l'expérience d'une immédiateté impresionniste.” (Ginzburg, 1998: 32) Nuestra distinción entre animal satírico y animal post-moderno se relaciona con esta definición de Ginzburg. El animal que queremos resaltar ahora, es el de la crítica moral y social.

Los blancos de la sátira son tan variados como lo permite la imaginación de cada autor. Sin embargo, para su mejor comprensión y análisis, hemos decidido crear dos grandes grupos. En el primero, tenemos aquellas obras cuyos blancos satíricos son la sociedad humana. En un segundo grupo, están las obras que abordan el tema de la desigualdad entre el humano y el animal. La división está basada, por lo tanto, en un valor temático.

En el segundo capítulo del trabajo, analizaremos las obras con un animal satírico cuyo blanco es la sociedad humana. Los textos a analizar son las novelas del escritor venezolano Ednodio Quintero, *El rey de las ratas*; del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, *Indiscreciones de un perro gringo*; y del argentino Pablo Urbanyi, *Silver*. También analizaremos el cuento de Roberto Bolaño “El policía de las ratas”.

En el caso de Quintero, sus personajes animales son, en realidad, humanos disfrazados. Estamos frente a una estrategia satírica, cuyo fin es denunciar el reinado de las ratas que es, en realidad, la dictadura de cualquier país hispanoamericano. La novela de Rafael Sánchez explota, como ninguna otra, el papel del narrador desde el extrañamiento. Su perro Buddy realiza una perorata ingeniosa y pícara, el motivo de la cual es aclarar, ante una corte, si hubo, en realidad, relación sexual entre Bill Clinton y Mónica Lewinsky. Salta a la vista que la acusación es una excusa para denostar, desde una aparente inocencia, a las instituciones mojigatas de los Estados Unidos. En la novela de Urbanyi, un simio se encarga de ridiculizar a la academia y al consumismo capitalista desde una postura aparentemente ingenua. Como Cándido de Voltaire, Silver critica por omisión. Por último, en el cuento de Roberto Bolaño se profundiza de manera ejemplar en el papel del narrador como testigo invaluable de la descomposición moral y ética. Su papel, como un ente que lucha contra dicha corrupción, nos ayuda a reevaluar los valores éticos de nuestra sociedad. Todas estas novelas forman parte del primero grupo.

INTRODUCCIÓN

En el tercer capítulo del trabajo, realizaremos un análisis del animal satírico cuya finalidad ya no se centra en la sociedad humana, sino en su propio estado de subordinación. La novela *El portero* de Reinaldo Arenas, los cuentos “Perro 1” “Perro 2” y “Perro 3,” de la autora argentina Griselda Gambaro, y los cuentos “La noche del perro” y “La noche de la gallina” del escritor mexicano Francisco Tario, forman el corpus textual.

En la novela *El portero*, se nos relata la manera en que un grupo de animales lucha por acabar con los abusos de los cuales son víctimas, además de exigir el derecho a vivir regidos por sus propias costumbres.³ Los tres cuentos de Gambaro tienen como personajes principales a perros. En ellos se nos muestra la manera en la que se reprime el lenguaje animal. Por último, los cuentos de Tario, difuminan la frontera entre la víctima y el victimario, haciendo imposible emitir un juicio categórico sobre quién es quién en la relación humano↔animal. En los textos que comprenden este grupo, el humor juega un papel importante.

Habiendo realizado, en el segundo y tercer capítulo, el análisis del primer tipo de animal literario, que hemos definido como satírico, nos queda el cuarto y último capítulo para trabajar con el segundo grupo, que hemos decidido llamar el **animal post-moderno**.

Entendemos el concepto de post-modernidad, como lo define Lyotard: ““Defino a lo *postmoderno* como una incredulidad ante las metanarraciones.”⁴(Aylesworth, 2010:11)La ausencia de esta metanarrativa, genera una diversidad de pequeñas narraciones. Vattimo escribe:

³ El mensaje de Arenas cobra eco en organizaciones de defensa de los animales. Grupos como el Ape Project, y pensadores destacados como Peter Singer, reclaman la creación de un organismo de Derechos de Animales, que, al igual que los Derechos Humanos, protejan la vida y la libertad de los animales. Para quienes se niegan a estos derechos, Singer ha acuñado, junto con otros pensadores, el término en inglés “speciesist”, que traducido al español podría ser “especiecista.” Aquí su argumentación: “El racista viola el principio de igualdad al otorgarle un peso mucho mayor a los intereses de los miembros de su propia raza. El sexista viola el principio de igualdad al favorecer los intereses de su propio sexo. De manera similar, el especiecista permite que los intereses de su propia especie anulen los intereses más importantes de los miembros de otras especies. El patrón es el mismo en todos los casos.” (The racist violates the principle of equality by giving greater weight to the interests of members of his own race (...) The sexist violates the principle of equality by favoring the interests of his own sex. Similarly the speciesist allows the interests of his own species to override the greater interests of members of other species. The pattern is identical in each case.) (Singer, 1975: 9)

⁴ “I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives,” says Lyotard (Lyotard 1984, xxiv).”

INTRODUCCIÒN

“no experimentamos una fuerte sensación teleológica en los eventos mundanos, en su lugar, nos enfrentamos a una multiplicidad de teleologías parciales y diferentes entre sí, que pueden ser juzgadas sólo de manera estética. La verdadera experiencia post-moderna se lleva a cabo en el arte y la retórica.”(29)⁵ Aylesworth, por su parte, aclara: “Como resultado, se desarrollan disciplinas nuevas e híbridas fuera de las viejas tradiciones epistémicas, especialmente la filosofía, y esto significa también que la ciencia sólo juega en su propio territorio y no puede legitimar a otros, por ejemplo, la prescripción moral.” (Aylesworth, 2010 :11)⁶

Hemos decidido usar el concepto post-moderno para este animal porque, a diferencia del animal satírico, no existe una institución o discurso legitimador contra el cual deba dirigir su crítica. El animal post-moderno no se preocupa de la crítica ética o moral a la sociedad humana o la animal porque ha dejado de haber un metadiscurso que legitime dicha ética o sociedad. Su principal objetivo es él mismo; a lo sumo, se preocupa también por su dueño, aunque esta es otra manera de preocuparse de él mismo. Su sobrevivencia, su vida íntima, sus aventuras: estos son los temas que están en el centro de su narración. Para entender aún más la diferencia entre los dos tipos de animales, podemos retomar la definición de Carlo Ginzburg. Decía Ginzburg que, por un lado, el extrañamiento del narrador propiciaba una crítica moral del entorno novedoso y, por el otro, se trataba de “l'expérience d'une immédiateté impressionniste.” (Ginzburg,1998:32) Estamos, en los dos casos, frente a un narrador que ve el mundo por primera vez, o cómo si se tratara de una primera vez. Pero la sorpresa del primero se expresa en razones cuya motivación es primordialmente ética, mientras que la del segundo se expresa en impresiones cuya motivación es anecdótica o estética. El primero compara, argumenta y critica; el segundo, describe; ambos narran.

Habiendo aclarado las distinciones, es importante decir que, al igual que el animal satírico, el animal post-moderno no sustenta su animalidad en base a la ciencia (etología), pero tampoco se trata de un animal antropomórfico. Se trata, si se nos permite la imagen, de un animal

⁵ “As a result, we no longer experience a strong sense of teleology in worldly events, but, instead, we are confronted with a manifold of differences and partial teleologies that can only be judged aesthetically. The truth of postmodern experience is therefore best realized in art and rhetoric.”

⁶ “As a result, new, hybrid disciplines develop without connection to old epistemic traditions, especially philosophy, and this means science only plays its own game and cannot legitimate others, such as moral prescription.”

INTRODUCCIÓN

humanizado. Con esto queremos decir que, al igual que el personaje humano, cuenta con una variedad de actitudes muchas veces contradictorias y, casi siempre, arbitrarias. El animal puede ser todo lo que desee, en tanto que su selección se justifique dentro de la trama y no tanto en relación con su supuesta naturaleza animal o estereotipo histórico.

Sobre este tema de la naturaleza animal, es importante aclarar que, hasta el día de hoy, el humano no puede imaginarse dentro de la conciencia de otro ser vivo que no sea él mismo. El escritor inglés E.M. Forster creía que la ciencia nos abriría la puerta a la psicología y, por ende, al lenguaje animal. Daba doscientos años para la producción de una obra que compensara los agravios hechos por fábulas y relatos antropomórficos. No estaremos aquí para medir los resultados y, viendo cómo están las cosas, quizá tampoco los animales.⁷ Por otro lado, el científico Thomas Nagel, en su famoso artículo “What is it like to be a bat,” concluye que la posibilidad de una conciencia alternativa, que nos permita adentrarnos a la mente de, por ejemplo, un murciélago es, hasta el día de hoy, imposible⁸. Por lo mismo, valorar el narrador

⁷ “Otros animales han sido introducidos, pero con poco éxito, esto debido a que apenas conocemos algo de su psicología. Quizás exista, es muy probable, una alteración en el futuro, comparable a la que existe entre los novelistas de ahora y los de tiempos pasados cuando representaban al salvaje. El golfo que separa a Viernes de Batouala puede servirnos de paralelo para imaginar el golfo que separará a los lobos de Kipling de sus descendientes literarios de aquí a dos siglos, y tendremos animales que no son ni simbólicos, ni pequeños humanos en disfraz, ni mesas de cuatro patas moviéndose, ni pedazos de papel pintado volando. Es una de las maneras en las cuales la ciencia puede enriquecer a la novela, dándole nuevo material para la construcción de sus personajes.” (Other animals have been introduced, but with limited success, for we know too little so far about their psychology. There may be, probably will be, an alteration here in the future, comparable to the alteration in the novelist’s rendering of savages in the past. The gulf that separates Man Friday from Batouala may be paralleled by the gulf that will separate Kipling’s wolves from their literary descendants two hundred years hence, and we shall have animals who are neither symbolic, nor little men disguised, nor as four-legged tables moving, nor as painted scraps of paper that fly. It is one of the ways where science may enlarge the novel, by giving it fresh subject-matter.) (Forster, 1982: 54)

⁸ “Ahora, en el presente, estamos completamente desprovistos del equipo necesario para pensar el carácter subjetivo de la existencia, sin tener que confiar en la imaginación —sin adoptar realmente el punto de vista del sujeto experiencial. Esto debe verse como un desafío para formar nuevos conceptos y crear un nuevo método —una fenomenología objetiva que no dependa de la empatía o la imaginación. Aunque presumiblemente no percibirá todo, su meta sería describir, al menos en parte, el carácter subjetivo de las experiencias de una manera comprensible a aquellos seres que no posean la capacidad de experimentarlas.” (At present we are completely unequipped to think about the subjective character of experience without

INTRODUCCIÓN

animal en base a su fidelidad científica es tan arbitrario como valorarlo en base a su profundidad o escasez psicológica. Cada narrador debe suplir la carencia de una conciencia alternativa con la única herramienta hasta ahora disponible: la imaginación.

Los textos que analizaremos en el cuarto capítulo son las novelas *El niño pez* de la escritora argentina Lucía Puenzo y *El animal sobre la piedra* de la escritora mexicana Daniela Tarazona, así como el cuento “Aires de familia,” del también mexicano Leonardo da Jandra. Con Puenzo, nos encontramos ante una novela de aprendizaje al estilo de la *road movie*. Un perro y su dueña emprenden un viaje que consolidará sus personalidades, en contradicción con la ética burguesa. Este aprendizaje se vuelve en la novela Tarazona un proceso más físico e íntimo. Con la metamorfosis en reptil, la narradora alcanza un estado místico que le permite al personaje superar la depresión y el estancamiento psicológico. Por último, el cuento de Da Jandra nos sitúa en una época difícil de precisar, donde un grupo de animales lucha por sobrevivir en base a un orden jerárquico represivo y violento. El narrador, sin proponérselo, revierte esta jerarquía y, a pesar de ser el animal más cobarde del grupo, se vuelve su líder.

Estos son los dos tipos de animales que usaremos en el trabajo, y estos son los textos. Cada grupo tiene la finalidad de establecer lazos y diálogos entre las obras que lo componen, aunque, como ya lo hemos dicho, no existen divisiones categóricas. La obra de Puenzo podría compararse desde la perspectiva canina con la de Rafael Sánchez y la de Gambaro. Lo mismo podría hacerse con los textos cuyos narradores son todas ratas. No obstante, preferimos elaborar una estructura teórica más abarcadora, en la cual integrar los distintos textos, para profundizar en el conocimiento más vasto de la obra. También lo hicimos con el deseo de integrar un hilo conductor al estudio, con el cual podremos narrar el cambio de una voz animal a otra sin achacarle un sesgo evolutivo.

Nos queda referirnos ahora al primer capítulo de este trabajo. Lo hemos reservado hasta el final por tratarse de un capítulo excepcional. En este inicio de trabajo, guardaremos las herramientas de la crítica literaria, para realizar, en cambio, un repaso somero e informativo

relying on the imagination –without taking up the point of view of the experiential subject. This should be regarded as a challenge to form new concepts and devise a new method –an objective phenomenology not dependent on empathy or the imagination. Though presumably it would not capture everything, its goal would be to describe, at least in part, the subjective character of experiences in a form comprehensible to beings incapable of having those experiences.) (Nagel: 449)

INTRODUCCIÓN

sobre el animal en la literatura occidental. Empezamos con las fábulas de la Antigüedad griega y terminamos con la novela de E.T.A Hoffmann. El periodo de tiempo es, como puede verse, inmenso, y la clasificación geográfica (occidente-oriente) un tanto anacrónica, pero nos eximen la necesidad de introducir un tema que ha sido estudiado muy poco y la libertad que nos otorga el rigor académico utilizado en el grueso del trabajo. Hacemos del primer capítulo, por lo tanto, una somera introducción al uso del animal en la literatura occidental.

Una vez explicada la motivación y estructura del trabajo, nos interesa, por último, mencionar la importancia de la voz animal en la literatura. Cada personaje, cada narrador, representa un modo de ver y expresar el mundo. Si bien es de todos sabido que los animales no hablan, ni escriben, el simple hecho de imaginar un mundo desde su visión modifica nuestra habla y nuestra escritura. La posibilidad de “simpatizar” no solamente con humanos, sino también con dragones, dioses y animales amplia nuestra imaginación y creatividad. El etólogo Uexküll, en su libro *Mondes animaux et monde humain*, define el mundo de cada animal como un *umwelt* perfecto y complejo.

Nous pouvons nous représenter tous les animaux qui animent autour de nous la nature (...) comme enfermés dans un bulle translucide qui circonscrit leur espace visuel et dans laquelle est enfermé tout ce qui est visible au sujet. Chaque bulle accueille d'autres lieux et dans chacune se trouvent les dimensions de l'espace d'action qui confèrent à l'espace une solide structure. (Uexküll,1965:40)

Esta burbuja semántica, por la cual se filtran las percepciones es, a su vez, una imagen creada dentro de nuestra burbuja. El humano, como cada animal, posee un *umwelt* o conciencia particular, regida por limitaciones y posibilidades. Entre nuestras posibilidades destaca el hecho de imaginar el mundo desde otra visión. Entre nuestras limitaciones está el hecho de no poder comprobar la veracidad de nuestras imaginaciones. Esta limitación resulta bastante relativa, ya que al carecer de certidumbres, producimos una cantidad variada e infinita de ejemplos que intentan, a su manera y con su medio creativo —literario, visual, auditivo—, resolver dicha carencia.

CAPÍTULO I

La voz animal

CAPÍTULO I

En este primer apartado realizaremos un breve repaso de la voz animal a través del tiempo. Antes que otra cosa, estableceremos dos condiciones generales que delimiten nuestro campo de estudios. Desarrollaremos después una estructura histórica, adaptable a nuestras necesidades.

La primera condición general de este capítulo y el trabajo entero, es excluir la literatura infantil de nuestro campo de investigación. Este género es un tanto inasible y problemático. Muchas de las fábulas de la antigüedad son publicadas el día de hoy para un público infantil, aunque estas obras no hayan sido pensadas para dicho público. Lo mismo sucede con algunos clásicos —*El Quijote, La Odisea*—, que son recortados y adaptados. Pero, ¿quién y cómo se define el género? ¿Bajo qué criterios se adapta una obra? ¿Quién decide lo que puede o no leer un niño o un adolescente? La manera más sencilla de responder a estas preguntas es en base a la convención mercantil. Debido a que ahora nos interesan otros temas, digamos, para resumir, que el género de literatura infantil es todo aquello que está catalogado con ese nombre por editoriales, librerías y bibliotecas. Si indagamos un poco en dicho catálogo nos daremos cuenta que el uso del animales extenso. Por lo mismo, la cantidad de textos que podrían integrarse a nuestro trabajo sería enorme. El animal de la literatura infantil ampliaría el panorama de este trabajo a dimensiones fuera de nuestra posibilidad de análisis detallado. Hemos decidido, por lo tanto, dejarlo fuera.¹

La segunda condición tiene que ver con otra división arbitraria. Nos referimos a la división entre literatura de occidente y oriente. La dificultad para definir ambos conceptos, cuyo significado rebasa lo geográfico y tiene que ver más con lo cultural, es enorme. Por lo mismo, así como definimos a la literatura infantil en base a su convención mercantil, nos referimos ahora a la división occidental-oriental como una convención cultural. Los motivos filosóficos que fundamentan dicha convención son tema de otro trabajo. Por ahora nos interesa decir que, en este

¹Usaremos, no obstante, las obras que no fueron pensadas específicamente para un público infantil, y que, con el tiempo, han sido adaptadas y recortadas. Por ejemplo, *Le roman de Renart*. Lo haremos solamente en este primer capítulo y a manera de repaso.

primer capítulo, nos abocaremos exclusivamente a la llamada literatura occidental. Así pues, los animales que aparecen en la mitología de casi todas las culturas orientales y prehispánicas, así como el desarrollo de estos animales en otras expresiones artísticas, queda fuera de nuestro repaso.

Establecidas estas primeras condiciones, planteamos ahora el esquema que nos ayudará en este trayecto histórico.

Esquema

Nuestro corpus de estudio está formado por novelas y cuentos de autores hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Esta partición geográfica, temporal y lingüística nos ha servido para descubrir patrones significativos entre ellos y también diferencias notables. El objetivo, como ya hemos visto en la Introducción, es abstraer los hilos textuales que nos permitan, al final, construir una imagen más o menos completa de la voz animal en nuestro momento histórico. Sin embargo, este momento histórico no es resultado del azar. Siglos de producción literaria le preceden y le permiten alcanzar los resultados que ha obtenido. Nuestro objetivo ahora es realizar un breve repaso de lo sucedido antes a la creación de nuestros textos.

Hemos adaptado para nuestro esquema una división tradicional de la historia, esto con el fin de ahorrarnos los matices y polémicas eruditas que compliquen de manera gratuita la comprensión del esquema; no se trata de un trabajo histórico, sino literario. Además, deseamos seguir el ejemplo de otros críticos literarios, que en aras de una mayor claridad han adaptado la misma selección histórica.²Aquí el esquema:

²Véase entre otros, el estudio de Jill Mann, *From Aesop to Reynard: Beast Literature in Medieval Britain*, que se centra en el estudio del animal durante la Edad Media, al igual que el *Bestiaires du Moyen Age* y el *El bestiario esculpido en Navarra* de Bianciotto y Malaxecheverría respectivamente; el de Thomas Boehrer, *Animal Characters. Nonhuman Beings in Early Modern Literature*, y Carrie Rohman, *Stalking the Subject*, cuyo interés es el animal en la modernidad; Jacques Dumont, *Les animaux dans l'Antiquité grecque*, abocado al animal en la antigüedad; y, por último *Les femmes préfèrent les singes* de Jensen Stine, *Écrire l'animal aujourd'hui* editado por Lucile Desblache o *L'Amour des animaux dans le monde germanique 1760-2000*, editado por Cluet Marc, que estudian al animal en la literatura moderna.

CAPÍTULO I

Momento Histórico	Género	Autores	Géneros	Autores y Obras
Antigüedad	FÁBULA	Esopo	1) Comedia 2) Épica	1) Aristófanes 2) <i>Bathrachomyomachia</i>
Edad Media		Marie de France	3) Épica 4) Bestiarios	3) <i>Le roman de Renart</i> 4) <i>Physiologus</i>
Renacimiento		La Fontaine	5) Novela 5.1) Satírica 5.2) Fantástica 5.3) Realista	5.1) <i>El coloquio de los perros y Rebelión en la granja</i> 5.2) <i>Sirius</i>
Siglo XIX		Samaniego Lizardi	5.4) Aventuras 5.5)...	5.3) <i>Timbuktú</i> 5.4) <i>Colmillo Blanco</i>
Siglo XX		Arreola Monterroso	6) Cuento 6.1) ... 7) Biografía	6) Mark Twain. 7) <i>El gato Murr</i>

Antes de abordar cada rúbrica en detalle, queremos señalar algunos rasgos generales que saltan a la vista. El primero, y quizá el más notable, es la presencia del género de la fábula a través de toda historia. No ha habido un solo momento, desde su creación en la Antigüedad griega³, en el que se hayan dejado de producir fábulas. ¿A qué se debe este hecho excepcional? Una posible respuesta tendría que ver, seguramente, con el éxito de su consumo.⁴ El cual, a su vez, puede explicarse por el manejo de personajes ejemplares, carentes de psicología y con una personalidad más o menos inamovible: animales regidos por sus instintos. La expectativa del lector se incrementa, de esta manera, al conocer parcialmente el posible desenlace. El zorro siempre será astuto y la oveja ingenua: se trata de una técnica de lanzar el anzuelo a sabiendas de lo que va a pasar si se le atrapa⁵. Otra manera de explicar su éxito, es su origen literario que

³El origen de las fábulas es un tema de discusión. Críticos como Jill Man en su estudio, *From Aesop to Reynard: Beast Literature in Medieval Britain*, creen que su origen debe ubicarse en la tradición animalística de Asia Menor.

⁴ Mireya Camurati ha antologado en su libro, *La fábula en Hispanoamérica*, a casi cien autores del siglo XIX. Las fábulas tocaban temas políticos, literarios, didácticos, socio-costumbristas, forenses, morales. Su éxito editorial era notable; se publicaban a gran escala, sobre todo en periódicos. (Camurati, 1978: 21)

⁵ Dumont lo describe de la siguiente manera: “Comme chaque espèce présente des traits variés, le fabuliste doit choisir un caractère dominant, qui revient plus fréquemment, et des aspects secondaires moins souvent utilisés. Ainsi, l’arbitraire du choix, nécessaire pour provoquer la réaction de l’auditeur, qui par exemple au seul nom du renard pense à la ruse, se trouve tempéré par les traits secondaires.” (Dumont, 2001: 108) Mann profundiza en el tema al escribir: “Los animales son elegidos como los actores principales porque —desde un punto de vista negativo— la expectativa de una individualidad psicológica o una complejidad moral está erradicada en ellos. Desde el punto de vista positivo, se les elige porque sus acciones pueden asumirse como dictadas por la naturaleza, y esto le da una casi inevitabilidad a sus acciones, incluso cuando se trata de acciones que el ‘animal natural’ no realizaría. Desde el momento en que el lobo y la oveja aparecen juntos, se genera una expectativa narrativa. Paradójicamente, la expectativa narrativa es más fuerte en las fábulas que inician con animales que desean actuar de manera *antinatural*, transgredir las fronteras de la naturaleza, porque es evidente que su intento terminará en fracaso.” (Animals are chosen as the main actors because —from the negative point of view— they remove any expectations of psychological individuality or moral complexity. From the positive point of view, they are chosen because their actions can be assumed to be dictated by nature, and this lends a quasi-inevitability to their actions, even when they are not such as the ‘natural animal’ would commit. From the moment that the wolf and the lamb appear side by side, a narrative expectation is established. Paradoxically, the narrative expectation is even stronger in fables which begin with animals wanting to act *unnaturally*, to transgress the bounds of nature, for it

CAPÍTULO I

vacila entre lo didáctico, lo moralista y lo retórico. Esta movilidad de géneros, amplia su mercado de consumo.⁶ Las fábulas podían ser leídas con la finalidad de aplicarlas en una argumentación, atesorar la enseñanza de una moraleja y/o disfrutar de una buena historia. Estas son quizá, dos de las razones principales de su persistencia.

Un segundo elemento importante de nuestra gráfica, es la diversidad de géneros que surgen después del Renacimiento. Quizá contribuye a ello que hayamos unido Renacimiento, siglo XIX y siglo XX. Pero si tomamos en cuenta la duración temporal de estos tres periodos, y la comparamos con la de la Edad Media, nos damos cuenta de que el resultado final no es tan diferente. La gran diferencia radica en los cambios, más drásticos y acelerados, que sufrieron las sociedades occidentales desde el Renacimiento. Una de las características de nuestra época es la diversidad creativa en demérito, en ocasiones, de la permanencia de dichas creaciones. Por lo que se explica así que la voz animal encuentre expresión en una mayor diversidad de géneros. Esta diversidad, sin embargo, podría ir en relación opuesta con su popularidad o consumo. Sabemos que los Bestiarios de la Edad Media eran sumamente consumidos en esa época, casi a la par de la Biblia. Por lo mismo, a la concentración en un solo género de excesiva popularidad, podríamos oponer la proliferación en varios géneros cuyo consumo se reduce (Figura 2).

Por último, nos resta mencionar que, a pesar de tratarse de un personaje y una voz narrativa aparentemente menor, en la historia de la literatura no ha habido un periodo en el que el animal no ha sido usado con cierta asiduidad. Desde las primeras épicas —realizando una sátira de la *Ilíada*—, hasta las novelas de ciencia ficción, el animal ha ocupado un lugar que sólo se le ha concedido al humano. Este hecho nos prueba que la frontera entre “ellos” y “nosotros” ha sido, en realidad, un terreno de tránsito constante.

is obvious that the attempt to do so must come to grief.) (Mann, 2009: 39)

⁶ Aristóteles privilegia sus fines persuasivos incluyéndola en la *Retórica*, en lugar de la *Poética*.

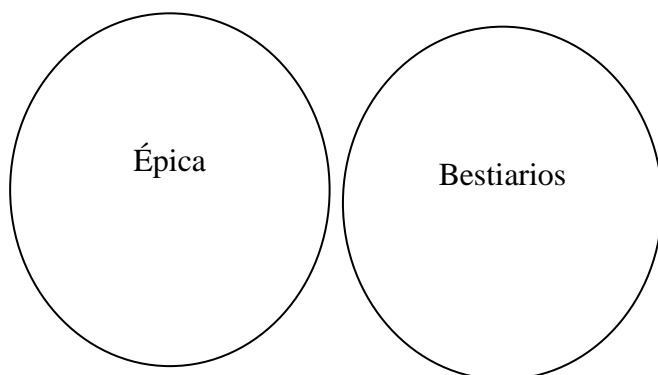
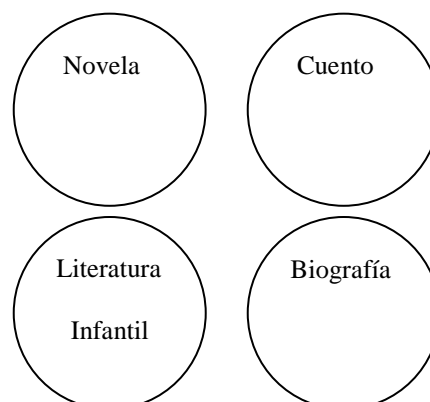
Animal Edad Media*Animal Edad Moderna*

Figura 2

Fábula

En su libro *Fábula en Hispanoamérica*, Mireya Camurati define la fábula en base a tres elementos indispensables: “acción, tipificación e intención”(Camurati,1978:18). La primera se explica por sí sola; sin “acción”, tendríamos un proverbio, un Bestiario, o una Enciclopedia, jamás una fábula. La segunda apela a una preferencia en el personaje, que valora la especie sobre el individuo. De esta manera, hablamos de la astucia de la zorra, la inocencia de la oveja, la nobleza del león, sin tener que agregarles un nombre. La etóloga Alexandra Horowitz escribe en su libro *Inside of a god*, que algunos científicos tienen la mala costumbre de generalizar el comportamiento de un animal al de toda su especie: “No obstante, con los humanos jamás dejamos que el comportamiento de una sola persona nos represente a todos como especie.”⁷(Horowitz,2009:8) La fábula funciona bajo este error científico. Por último, la “intención” remite directamente al fin persuasivo del texto, es decir la moraleja:

Revisando la obra esópica se verá que la casi totalidad de las fábulas concluyen con la frase *Ho logos deloi*, que significa: la fábula muestra (o explica, revela, etcétera) (...) Al cambiar la acepción de esta sola palabra, se transformó en una “moraleja” lo que en Esopo era la conclusión moral de un esquema retórico.(Camurati,1978:16)

⁷ “Yet with humans we never let one person's behavior stand for all of our behavior.”

CAPÍTULO I

El crítico Van Dijk haciendo un repaso de las definiciones modernas de la fábula, encuentra que en veintisiete definiciones del género, sólo tres afirman que el género es más “descriptivo que prescriptivo.” (Dijk,1997:35)⁸ Podemos concluir que la fábula es, por lo tanto, el género antiromántico por excelencia, detesta el arte por el arte mismo.

Esopo

Esopo es una figura que se debate entre el mito y la realidad. Uno de los primeros en mencionarlo fue Herodoto, al incluir en su libro *Historias*, una de sus fábulas (“El pescador flautista y los peces”). Por la manera en que Herodoto lo menciona, nos sugiere que Esopo era un referente conocido de la época. Un par de siglos después, Esopo y sus fábulas eran extremadamente populares: lo menciona Aristófanes en sus comedias, Aristóteles en su *Retórica*, Platón, etc. La novela *Vida de Esopo*, que data del primero siglo de la Era Común, cuenta la supuesta biografía del fabulista. Se nos dice de él que era “extremadamente desagradable a la vista, sucio, cabezón, chato, deforme, prieto, medio enano, de pie plano, patizambo, de brazos cortos, bizco y de labios gruesos, en resumen, un adefesio de la naturaleza.”

⁸ Entre las definiciones que mencionan la necesidad prescriptiva o ética del género, están la de Parussa: “define a la fábula como un “récit bref, mettant en scène le plus souvent des animaux, plus rarement des hommes, des dieux, ou des objet inanimés” con “un but didactique ou une valeur exemplaire, qui se révèle dans la morale, toujours exprimée à la fin ou au début de la fable” (defines fable as a “récit bref, mettant en scène le plus souvent des animaux, plus rarement des hommes, des dieux, ou des objet inanimés“ with “un but didactique ou une valeur exemplaire, qui se révèle dans la morale, toujours exprimée à la fin ou au début de la fable) (Dijk, 1997: 33); Vater Solomon : “define a la fábula como un “un tipo de historia oral o escrita, simple e irreal, protagonizada por animales o plantas, contada con el fin de reforzar una enseñanza moral o satirizar a los líderes políticos”. (defines fable as “a simple unreal type of oral or written tale, featuring animals or plants, told to reinforce some moral teaching or to satirize political leaders.) (: 27); Dithmar : “enfatisa que las fábulas son literatura didáctica, no de entretenimiento.” (emphasizes that fables are didactic, no entertaining, literature.) (: 21); Janssens: “define a la fábula como una historia ficticia y alegórica, pero agrega que las fábulas son siempre breves y deben tener una “moralité”.” (defines fable as a fictitious, allegorical story, but adds that fables are always short and should have a “moralité”.) (: 16); Nøjgaard: “define a la fábula como un récit fictif de personnages mécaniquement allégoriques avec une action morale à évaluation”.” (defines fable as a “récit fictif de personnages mécaniquement allégoriques avec une action morale à évaluation”.) (: 8).

(Aesop,2002:IX)⁹ Destaca en esta descripción la cercanía que existe entre el físico de un hombre que supuestamente escribió las fábulas y el físico de un humano cercano a la bestialidad; como si entre los dos hubiera habido una simbiosis que hiciera del humano una bestia y de las bestias humanos.

Esopo es el origen de una variedad de autores y manuscritos que lo usan como fuente directa o inspiración hasta nuestros días.¹⁰ En las primeras fábulas, que podemos llamar de la Antigüedad, el animal actúa de manera siempre idéntica, obedeciendo un supuesto instinto. Como escribe Jill Mann, el animal no es un personaje que pueda aprender de sus errores, gracias a una psicología compleja o una vaga noción de conciencia. El animal es una función, que actúa con el fin de probar un punto de vista o reforzar una idea. De ahí que Mann escriba: “Sin lugar a dudas, la tendencia *general* de la fábula es legitimar el statu quo, ya que está comprometida a presentar las leyes desprovistas de su moral, en su característica eterna de “así como funcionan las cosas en el mundo.” (Mann,2009:65)¹¹

Existe una tendencia claramente prescriptiva en estas primeras fábulas, aunque es evidente que la enseñanza no tiene nada que ver con la ética cristiana. Se trata, en cambio, de un listado de aforismos y máximas de tradición coloquial. Ejemplo de ello es la fábula del “Zorro, el león y las huellas”. En esta fábula se nos cuenta que, cuando el león envejeció, ordenó al resto de los animales que fueran a rendirle tributo a su cueva. Todos obedecieron, menos el zorro, quien se detuvo en la entrada. Al interrogarlo por sus motivos al no querer entrar, el zorro respondió al león: “Porque veo huellas que entran, pero ninguna que sale.” (Esopo,2012:12)¹² La moraleja de

⁹ “extremely ugly to look at, filthy, with a big fat head, snub-nosed, misshapen, dark-skinned, dwarfish, flat-footed, bandy-legged, short-armed, squint-eyed, and fat-lipped, in short, a freak of nature.”

¹⁰ El origen de la fábula, sin embargo, es anterior a Esopo: “En effet, la fable est bien attestée à Babylone au VIIIe siècle avant notre ère. Le point de départ en est probablement le proverbe animal sumérien. Les débats entre les animaux qui parlent sont une tradition millénaire de l’Orient et de l’Egypte. ” (Dumont, 2001: 106)

¹¹ “Undoubtedly also the *general* tendency of fable is to legitimize the status quo, since it is committed to presenting the laws uncovered in its moral as eternal characteristics of ‘the way of the world.’”

¹² “Because I see the tracks of those going in, but none coming out.”

CAPÍTULO I

la historia es válida hasta el día de hoy: es más fácil entrar en casa de los poderosos, que salir de ellas.

La Fontaine

La Fontaine es un autor canónico, comparado por algunos con Homero y estudiado, hasta el día de hoy, en las escuelas francesas.¹³ Este hecho demuestra que la fábula, considerada ahora como un género menor, no lo fue durante un largo periodo histórico.

Las fábulas de La Fontaine varían de las de sus predecesores en dos puntos principales: dominio de la forma estilística e interés en el tema político. Nos enfocaremos ahora en el segundo punto.

De acuerdo con los estudios de Grimm, es posible interpretar gran parte de las fábulas de La Fontaine en relación con los hechos políticos contemporáneos a su creación¹⁴. De esta manera, retomando la fábula de “Le Lion malade et le renard,” Grimm afirma que esta fábula se encuentra estrechamente ligada al ingreso de La Fontaine en la corte, alrededor de 1666. La respuesta del zorro al negarse a entrar a la cueva, que en este caso es la corte, ya no revela astucia ni instinto de sobrevivencia, se trata, en cambio, de una denuncia: “Par ceux qui s’en vont faire au malade leur cour/ Tous, sans exception, regardent sa tanière,”(LaFontaine,1998:187) Los animales que caen bajo el engaño del rey, ya no son ingenuos, sino enfermos y corruptos. La cueva, o corte, se califica de “antre”. Estamos pues, según Grimm, ante la denuncia el despotismo del rey y la corrupción de la corte, en una época en que: “Guy Patin dénonçait le <tournant

¹³Me gustaría comentar, como dato curioso, que durante los años que duró mi investigación, cada vez que mencioné mi tema de estudios de manera general, “los animales en la literatura”, lo primero que respondieron casi todas mis amistades de origen francés fue: ¿La Fontaine?

¹⁴ Grimm escribe : “Ce qui est à l’origine de la fable, ce qui la <déclenche>, s’il m’est permis de m’exprimer ainsi, c’est une sorte d’<engagement politique> : le désir de paix de La Fontaine pour lui-même et pour son pays. Le niveau de style mis en œuvre ici, tout aux antipodes d’une rhétorique discursive qui voudrait *forcer les cœurs*, est plutôt le ton insinuant de la fable particulièrement apte à *adoucir les cœurs*.” (Grimm, 1994: 16) Pierre Boutang coincide en el hecho de que se trata, sobre todo, de un arte político: “ « A qui sait le lire, son œuvre est le florilège le plus complet, le plus fin, et le plus profond d’un art politique qui n’est pas jamais drapé sous le vêtement rigide et grossier du système, mais offert à une humanité supérieure sous le voile souple et harmonieux de l’allégorie»” (Boutang, 1981: 33)

despotique> que prenait la vie de cour: <À la cour on ne veut pas de remontrances, tout s’y tourne à la despotique”(:112).

Existe un cambio significativo entre la moraleja de tipo aforismo popular, y la fábula de tipo más satírico. Además del gran placer estético de las fábulas de La Fontaine, sus lectores contemporáneos podían encontrar en ellas respuestas, críticas y propuestas a los temas que los preocupaban y afligían directamente. Las correspondencias entre animales e individuos no eran siempre evidentes, pero el estereotipo del animal, y el hecho de que su comportamiento era invariable, ayudaba a identificar a los buenos de los malos, a los astutos de los torpes, y así sucesivamente. Gran parte del encanto de la lectura radicaba pues, en estar informado de los eventos políticos y sociales de la época para identificar después la interpretación correcta.¹⁵

Monterroso

Deseamos terminar este apartado de la fábula con el autor guatemalteco Augusto Monterroso. Publicada originalmente en 1969, *La oveja negra y otras fábulas*, es, como su título lo indica, una antología de fábulas. Pero el género ha cambiado drásticamente en veinte siglos. El mayor cambio es la ausencia de lo que Camurati llamó la “intención”. Imposible encontrar una sola moraleja en las fábulas de *La oveja negra*. El mismo Monterroso lo confiesa: “Creo que la posibilidad de las fábulas existe si uno no pretende moralizar con ellas.”(Monterroso, 1999:49).

¿Podemos, sin embargo, hablar de una fábula sin moraleja? ¿No significa esto la decadencia del género? ¿Puede un género retórico-didáctico-satírico sobrevivir a la mutilación de uno de sus tres componentes vitales? Camurati dice que no. En nuestro caso, preferimos seguir al autor, y descubrir las novedades que pueda aportarle a la fábula.

Veamos un ejemplo de esta nueva fábula monterrosina. En “La Rana que quería ser una Rana auténtica”, se nos cuenta la historia de una rana que dudaba de su verdadera naturaleza. Queriendo resolver la duda, la rana recurre primero al espejo, luego a la opinión de los otros, luego a la creencia de que su identidad está en la fuerza de sus ancas, y por último, al sabor de

¹⁵El estudio de Mireya Camurati, *La fábula en Hispanoamérica*, nos revela que dicho género tuvo un enorme éxito en la Hispanoamérica del siglo XIX. Una gran mayoría fue escrita con una finalidad satírica política. Coincidentemente, esta época fue de un gran conflicto político en esa región del mundo, al igual que lo fue la Francia de La Fontaine. Esto podría ser una simple coincidencia, pero en caso de no serlo, sería el tema de una interesante investigación: descubrir los lazos entre la fábula y los periodos de conflicto político.

CAPÍTULO I

las mismas ancas, que, lamentablemente, se nos dice al final de la fábula, eran tan buenas que sabían a pollo. Podemos interpretar la fábula como una burla al ánimo inconforme del humano, o a su deseo ilusorio e inútil de encontrar la esencia a todas las cosas, o a su proclividad de caer víctima de la sugestión. Toda obra literaria, dice Monterroso, es alegórica o no es nada. El problema —o la ventaja— de Monterroso es que la interpretación de sus alegorías se esconde tras diversas máscaras.

Podemos decir que en Monterroso, la fábula se vuelve moderna, es decir plural. El problema es que las fábulas aborrecen la pluralidad. Un argumento busca ser categórico, nadie espera analizar los motivos psicológicos de un personaje como el zorro de “Le lion malade et el renard”. El zorro es astuto y el león es un rey déspota porque así queda establecido en la convención del género. Los personajes no nos interesan en tanto tales, sino como funciones que pondrán en marcha el mecanismo de la historia. Compárese esto con la conclusión de la fábula “El conejo y el león” de Monterroso:

De regreso a la ciudad el célebre Psicoanalista/ publicó *cum laude* su famoso tratado en que/ demuestra que el León es el animal más infantil/ y cobarde de la Selva, y el Conejo el más/ valiente y maduro: el León ruge y hace gestos/ y amenaza al universo movido por el miedo;/ el Conejo advierte esto, conoce su propia/ fuerza, y se retira antes de perder la paciencia (Monterroso,1996:13)

Pareciera que el afán de *La oveja negra*...radicara en borrar la moraleja y dejar el espacio en blanco al lector.¹⁶ Las fábulas antiguas incluían de manera arbitraria la moraleja al final o el principio del texto. En ocasiones, un solo texto aportaba dos moralejas con significados distintos y hasta contradictorios.¹⁷ Este hecho se debió, en gran parte, a la relectura y reescritura de las

¹⁶ Es evidente que Monterroso rehúye a la moraleja e incluso se burla de quienes la piden: “Corregir las malas costumbres de la gente es una tarea demasiado fácil que hay que dejar a las autoridades. El escritor debe ocuparse de lo verdaderamente arduo: el buen uso del gerundio, por ejemplo, de la preposición *a*, que se acostumbra emplear mal.”(Monterroso, 1999: 60)

¹⁷ Algunos ejemplos de fábulas con moralejas disímiles y hasta contradictorias son la Fábula del “Almendro y la gente” o “Los dos hombres, el águila y el zorro”. En esta última, el zorro afirma que debemos ayudar a aquellos que nos han hecho daño, en lugar de ayudar a aquellos que nos han hecho el bien, porque, de todas maneras, ya conocemos el carácter de estos últimos. Otra moraleja, agregada muy probablemente en la Edad Media, dice lo contrario: ayuda a tus benefactores. (Esopo, 2002: 44)

mismas durante la Edad Media, bajo una ética cristiana. Con el transcurso del tiempo, esta enseñanza ética se convirtió, con La Fontaine, en una crítica política. Estamos con Monterroso ante la primera fábula abierta.

Por último, nos queda constatar un hecho sumamente importante de la fábula, que será retomado por otros autores, incluyendo algunos de los que analizaremos en este trabajo. En la fábula dejamos que el animal nos critique. El lector se ve obligado a reconocer parte de su comportamiento en la astucia del zorro, la ingenuidad de la urraca, la torpeza del oso. No hay fábula sin intención, ni animal inocente. La puerta que se le abre al animal, como espejo de nuestras pasiones, debilidades y alguno que otra virtud, será lo que permitirá, siglos después, la creación de una obra como *Le Roman de Renart* la novela ejemplar *El coloquio de los perros*, y buena parte de las novelas que analizaremos en el corpus de este trabajo.

Comedia

Este género, de origen antiguo, tiene a uno de sus principales representantes en Aristófanes. Comediante ateniense del siglo cuarto A.C., Aristófanes adoptó la voz animal en varias de sus comedias. La importancia del animal se ve reflejada desde sus títulos: *Las avispas*, *Las aves*, *Las ranas*. Su función principal es satírica. En el caso de *Las avispas*, este insecto punzante y molesto al ser humano, sirve de analogía a los jueces corruptos que rigen la democracia en Atenas. La correspondencia es menos obvia en *Las aves*, y mucho menos en *Las ranas*. En esta última, la participación animal es casi nula y sirve muy poco a la construcción de la trama; sí, en cambio, muestra un interés en renovar la voz animal con el uso de onomatopeyas.

Es importante aclarar que los personajes principales de las comedias de Aristófanes son siempre humanos. La acción y los diálogos se centran ellos, mientras que los animales se expresan siempre en el coro/corifeo. Esta convención literaria sirve para demarcar dentro del texto, la frontera lingüística que existe entre las especies. Si las reglas se violan, como sucede en dos ocasiones, en *Las aves* y *Las avispas*, la comunicación se cancela. Esto sucede en *Las avispas* durante la escenificación de un juicio contra dos perros que han robado un pedazo de queso. El personaje de Bdélycléon le sirve de abogado a uno de ellos, pero evidenciando el mutismo de la bestia, actúa al mismo tiempo de interrogador e interrogado: “C’est toi qui te trouvais être l’intendant. Réponds/clairement: as-tu ou non râpé tout ce que tu avais reçu pour

CAPÍTULO I

les/soldats?/Le figurant fait oui de la tête/Elle affirme qu'elle l'a râpé!” (Aristophane,1997:328)¹⁸ Siguiéndole el juego a su hijo, Philocléon responde airado: “Pardi, oui! mais elle ment!” (:328) Es evidente que la perra no puede hablar, y lo chusco radica en la escenificación que se establece alrededor de ella y su crimen. Esto mismo sucede en *Las aves*, pero el incomprendido es ahora un dios. Al final de la obra, los dioses intentan acordar un pacto con Pisétaire, para que les conceda, de nueva cuenta, un libre tránsito en los cielos. A la reunión acuden Poseidón, Heracles y un dios, hasta entonces desconocido, llamado Triballe. A este dios nadie le entiende, cuando quiere emitir una opinión, el resto la interpreta a su antojo. Triballe dice: “Nabaisatreu.” (:554) Y Heracles aprovecha traduciendo: “Tu vois? Il approuve, lui aussi.” (:554) Esta incapacidad de lenguaje refleja, en el primer caso, bestialidad, y, en el segundo, divinidad. Estamos ante dos contrarios que aportan, no obstante, el mismo resultado: incompreensión.

Dentro de la convención coro/personajes, la voz animal se recrea de manera original en forma y contenido. Las avispas, las aves y las ranas hablan de manera distinta a los humanos. Veamos primero a las avispas. Cuando Bdélycléon encierra a su padre, impidiéndole asistir a los juicios que se llevan a cabo en Atenas, las avispas atacan:¹⁹ “*Allons, les enfants, ramassez nos manteaux dare-mare,/courez, braillez, racontez tout cela à Cléon,/et dites-lui de venir/faire front contre un ennemi de la Cité/qui mérite la mort, car/il soutient l'idée/qu'il ne faut plus juger de procès!*” (:294) La segunda estrofa traduce el espíritu molesto y belicoso del animal, con la serie de verbos en imperativo, que se repiten de manera zumbona. El caso de las aves y ranas es aún más destacado. En el caso de las aves, tenemos un posible recurso musical intercalado en el texto:

Muse des buissons,/tio tio tio tiotinx/chatoyante, avec qui,/dans les vallons et sur les

¹⁸ La acotación al margen donde se indica la respuesta del perro no aparece en la traducción inglesa realizada por Kenneth McLeish (1993).

¹⁹ Bdelykleon considera que los juicios son una manera ociosa de perder el tiempo, en demérito de la honra de los acusados, quienes lo eran, en muchas ocasiones, sólo en el papel. Estos juicios servían también, como una manera de jubilación a los ciudadanos atenienses: “la lotería de la cual saldrían los jueces estaba formada por ciudadanos viejos, para los cuales actuar de jueces era una manera de recibir una pensión.” (the pool of jurymen therefore consisted of elderly citizens, for whom jury was a kind of dole.) (Aristófanes, 1993: XIX)

crêtes des montagnes,/tio tio tio tiotinx/me posant sur un frêne coiffé de feuilles,/tio tio tio tiotinx/de mon brun gosier,/je fais briller les strophes sacrées des chants dédiés/ à Pan/et les chœurs solennels en l'honneur de la Mère de la/montagne,/to to to to to to to to totinx. (:503)

Es todavía incierto si las estrofas intercaladas al texto son onomatopeyas o notas musicales²⁰, lo interesante a notar, es que existe, en ambos casos, un intento de retratar la musicalidad de las aves. Lo mismo sucede con las ranas. Su intención en la trama es atacar a Dionysos, quien intenta cruzar el Leteo sobre la barca de Caronte. Las ranas lo atacan croando: “Brékékékex koax koax”(746).Y Dionysos responde: “Brékékékex koax koax! Ce n’est pas avec celui-là que vous aurez le dessus sur/ moi!” (:746). En ambos casos, ranas y aves, estamos frente a una intención precisa de crear una voz animal distinta y particular. El caso mejor logrado es el de las aves, quienes combinan la musicalidad sin perder el significado de sus frases. El caso de las ranas, en cambio, atina en la onomatopeya, pero su referente semántico es escaso.

El uso del animal en las comedias de Aristófanes está directamente ligado a la sátira. Esto es evidente en *Las avispas* y *Las aves*. En esta última, tenemos a dos atenienses que, cansados de vivir en una ciudad llena de abogados y trámites burocráticos, deciden fundar un reino en los cielos. Para ello convocan a las aves quienes los asisten en su empresa. Uno de los momentos mejor logrados de la obra se da cuando Pisétairo intenta convencer a las aves de que lo sigan. Según el ateniense, ellas podrían representar mejores dioses que los del Olimpo, ya que están en mayor contacto con los humanos. Si alguno de estos no cumple con un sacrificio o un ritual, ellas podrían bajar a la tierra de inmediato para castigarlos a picotazos. Animadas por este discurso halagador, las aves experimentan un cambio notable. En poco tiempo de haber emprendido su misión, se refieren a sí mismas como el origen y sentido del universo:

Au commencement était Chaos, et Nuit, et Érèbe/ le noir, et Tartare le profond;/ Terre, ni Air, ni Ciel n’étaient encore. Alors, dans le sein/sans limite d’Érèbe/elle enfante en premier, Nuit à l’aile noire, un œuf plein/ de vent/ d’où germa, avec la course des saisons, Éros le désiré,/ le dos resplendissant de deux ailes d’or, semblable aux / tourbillons rapides du vent. (:501)

²⁰ Esto es lo que dice McLeish en las notas: “Estos y otros sonidos similares podrían haber sido indicaciones para que un flautista imitara el sonido de los pájaros, en lugar de tratarse de la letra para un cantante.” (These and similar sounds may have been indications to the flautist to imitate bird-sounds, rather than words for the singer.) (Aristophanes, 1996: 381)

CAPÍTULO I

Las aves caen en lamisma tentación de los humanos: creerse el origen y centro del universo. Llenas de sí mismas y de su importancia, ayudan a Pisétaire a construir el mundo intermedio que, supuestamente, las establecerá como diosas. Al poco tiempo de terminada la obra son, sin embargo, relegadas a un segundo plano.

En *Las avispas*, el animal tiene una primera función satírica que podríamos llamar función directa: el molesto zumbido y el belicoso aguijón de este insecto sirve de analogía perfecta a un juez ateniense. En el caso de *Las aves* tenemos un segundo modelo de función indirecta: las aves, al actuar de manera aparentemente espontánea, terminan actuando como un grupo de humanos engañados. Aquí la sátira se encuentra más soterrada y, quizá por ello, es más efectiva. Por último, en el caso de *Las ranas*, la sátira se lleva a cabo en otro terreno lejano al animal.

Así pues, a diferencia de la fábula antigua, Aristófanes usa al animal de manera satírica²¹, e intenta, en la manera de lo posible y lo deseable, recrear su voz. Esta voz no es completamente humana, ni completamente animal, y usa una convención formal (coro) para comunicarse. Estas tres características —sátira, búsqueda de una voz original, convención formal—, estarán presentes en gran parte de los textos que, posteriormente, aborden la misma voz.

Épica

La primera épica de animales es la *Bathrachomyomachia*. Esta obra narra una lucha entre ranas y ratones, parodiando a la Ilíada. Se desconoce su autor, aunque algunos han dicho que se trata del mismo Homero. Con la *Bathrachomyomachia* estamos frente a un cambio radical de género. Después de la fábula, la épica representó la otra gran opción de la voz animal. Si la consideramos como la predecesora y origen de la novela, podríamos decir que una forma de épica se sigue escribiendo hasta nuestros días. Para revisarla con mayor detalle, vamos a abordar la otra gran épica, cuyo éxito ha sido colosal en Francia y el mundo desde su creación hasta nuestros días.

²¹ Escribe Jacques Dumont al respecto : “Contre l’arbitraire et la tyrannie, la dérision est une aide morale intérieure et une arme. Les animaux d’Aristophane ne sont pas ceux d’Esopé. Ils sont la caricature des hommes, ils exagèrent leurs défauts. Ils offrent un décor, une musique, une évasion. En aucun cas, ils ne sont un modèle de sagesse, puisqu’ils ne peuvent pas vivre dans le cadre de la cité.” (Dumont,2001:161)

Le Roman de Renart

El primer manuscrito de *Roman de Renart* se ubica a finales del siglo XII. Desde entonces se registran a lo menos catorce textos, el último publicado a inicios del siglo XIV.²² Se han identificado a una veintena de autores que pudieron haber escrito los distintos episodios de la obra, pero sólo se conocen dos nombres: Pierre de Saint-Cloud y Richard de Lison.²³

Renart es un personaje que nace de la fábula. En ella aparecía como un zorro astuto que engañaba al resto de los animales. Su personalidad era inamovible y su actuar era por instinto. En la épica, esto cambia de manera radical. Renart adquiere conciencia. Esto lo obliga, a su vez, a actuar por decisión propia. Ya no es el instinto el que rige sus acciones, sino el libre albedrío. Renart se vuelve, por lo tanto, un ser completamente inmoral y divertido.

Podemos ubicar las causas de dicho cambio en la estructura misma del texto. De una extensión mucho mayor, la épica permite el desarrollo de una trama compleja, donde los personajes interactúan entre ellos. Esta interacción los obliga a justificar sus decisiones. Son notables los largos discursos en los que Renart expone los motivos de su comportamiento y en los que otros animales lo instan a cambiar de actitud. En resumen, los personajes animales atraviesan un proceso de antropomorfización. Lo que distingue al zorro de la fábula y al zorro Renart, es que este último justifica su astucia con un discurso hereje, burlesco y satírico. Mientras que el animal de la fábula camina sobre cuatro patas, Renart lo hace sobre dos.²⁴

²² Armand Strubel escribe en el prólogo de la obra :“A vrai dire, il n’y pas un *Roman de Renart*, mais au moins quatorze : autant d’élaborations différentes d’un même fonds de textes.” (Renart, 1998: XVI)

²³ “Au demeurant, l’existence de noms d’auteurs ne nous avance guère, dans la mesure où ces auteurs sont des parfaits inconnus : seule la mention du prêtre peut être exploitée pour la connaissance des milieux dans lesquels est né le *Roman de Renart*.” (XX) Con la mención al sacerdote, Strubel se refiere a un tercer autor de nombre genérico: “<prêtre de la Croix-en-Brie>”.

²⁴ Jill Mann lo explica de la siguiente manera. “La diferencia entre la épica y la fábula es, en este respecto, más que una diferencia de estilo; significa que el análisis moral puede intervenir de manera potencial en la narrativa épica, en lugar de ser resultado de la misma. La posibilidad de analizar la naturaleza moral de un acto, previo al momento de cometerlo, introduce el elemento de decisión, y contradice al mismo tiempo la suposición de que el comportamiento

CAPÍTULO I

Este cruce de la frontera entre animal y humano a nivel del comportamiento ético, se revela también en los elementos físicos y mundanos. Renart recorre largas distancias a caballo, vive en un castillo, bebe en copas, come en platos, y pelea con la espada: “Il savait se protéger des coups donnés sur la tête, et frapper habilement pour mettre à découvert son adversaire quand il entrevoyait la possibilité d’un coup efficace. Il s’est tellement entraîné que personne ne pourrait émettre la moindre critique.” (Renart,1998:110) Esta simbiosis es notoria también en las escenas sexuales y las discusiones que resultan de ellas: “Vous avez atteint les limites du déshonneur et de la débauche, vous avez même dépassé les bornes en acceptant que mon mari s’ébroue sur votre croupe puante.” (:83). El lenguaje utilizado por los animales, además de ser coloquial y grotesco, no hace una distinción entre especies: hay maridos, mujeres, hombres y monjes.

En algún momento del texto, Renart decide llevar una vida pacífica. Se nos narra entonces un encuentro entre el zorro, una oveja y Bernard —del cual se nos da sólo el nombre. Los tres deciden ir en peregrinaje para limpiar sus culpas, pero después de caminar un trecho son atacados por una jauría de lobos. Viendo que no hay posibilidad de salvación, Renart ingenia un ataque que consiste en hacer caer de un árbol a la oveja y a Bernard. Dejándose engañar por el zorro, estos dos sirven de proyectiles vivientes contra los lobos, quienes se retiran espantados. Se nos dice entonces: “Renart se rend compte qu’il n’y a pas de secours ni de salut possible pour

animal se encuentra, de una u otra manera, ‘determinado’. Podemos ver desde ahora las contradicciones potenciales en una narrativa que implica la toma de decisión y, de manera simultánea, insiste en el poder determinante de la naturaleza.” (The difference between epic and fable in this respect is more than merely stylistic, for it means that moral analysis can potentially intervene in the epic narrative, rather than resulting from it. The possibility of analyzing the moral nature of an act in advance of committing it introduces the element of choice and so contradicts the assumption that animal behavior is one way or another, ‘determined’. Already we can see the potential contradictions in a narrative which implies choice of action and yet simultaneously insists on the determining power of nature.) (Mann, 2009: 122) Y también: “La fábula de animales puede ser *usada* de manera satírica —aplicarse, en su conjunto, a una situación de la vida real—, pero su escasa narrativa no aporta el espacio necesario para un desarrollo interno de la sátira. La épica de animales, en contraste, puede albergar fácilmente a la sátira, ya sea en pasajes aislados (como en el *Ysengrimus*), o en el diseño global de la obra.” (Beast fable may be *used* satirically —applied, as a whole, to some real-life situation— but its sparse narrative has no room for internal satiric development. Beast epic, in contrast, can accommodate satire very well, whether in terms of isolated passages or (as in the *Ysengrimus*) in terms of a grand design.) (: 52)

eux en dehors de la ruse.”(:159) A diferencia de otros momentos, en los que la conversión al bien es notablemente fingida e hipócrita²⁵, aquí existe una intención de cambio frustrada por las circunstancias. Este pasaje es sumamente importante ya que, detrás de la máscara de vileza y astucia, vemos arrepentimiento y bondad. Aunque esto, claro está, es sólo un momento.

Además de esta muestra de psicología, Renart se define como una bomba de las convenciones sociales de su época. Este personaje ejemplifica a la maravilla lo que Bajtín definió como carnavalización o “mundo al revés”.²⁶ En el siglo XII, las instituciones más poderosas en Europa eran la monarquía y el mundo eclesiástico. Renart no sólo vitupera a ambas, sino que literalmente, las viola. En una ocasión, cuando la corte y los reyes deciden sitiar la fortaleza de Maupertius, casa de Renart, éste sale a escondidas en la noche y les da la siguiente lección:

Voici qu’alors Renart est sorti en cachette de son château; il les a vus dormir en toute confiance. Renart a vite fait de lier chacun par le poing ou par le pied; ce qu’il a fait est vraiment diabolique! À chaque arbre il attache son animal, et même le roi, par la queue : ce sera un miracle s’il arrive à se détacher! Ensuite il va trouver la reine, là où elle était couchée, sur le dos, et se glissa entre ses jambes ; elle ne fit pas attention à lui, pensant qu’il s’agissait de son mari qui venait pour se réconcilier avec elle. C’est une chose toute à fait extraordinaire que vous pourrez entendre maintenant : il s’accouple avec elle et elle se réveille. (:49)

El rey y su corte capturan a Renart, pero se dejan convencer por su retórica y al final le imponen el castigo de extradición. La falta, no obstante, es sumamente grave, sobre todo para una mentalidad medieval que veía en la nobleza la depositaria divina del poder. Se trata casi de una violación sacramental. Lo mismo puede decirse, aunque a una menor escala, de esta otra violación, ya no física, sino al ideal religioso de castidad:

²⁵ Un ejemplo de ello, es la ocasión en la que Renart entra a una abadía para robar unas gallinas: “Il s’applique à retenir ce qu’on lui enseigne et n’y montre aucune hypocrisie. Il se comporte en bon moine : dans l’abbaye, tous apprécient sa sagesse. On l’estime et on l’aime beaucoup. À présent, Renart est considéré comme un religieux.” (: 124)

²⁶ “On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on *le vit*, on se plie à ses lois aussi longtemps qu’elles ont cours, menant une *existence de carnaval* (...) C’est en quelque sorte une « vie à l’envers », « un monde à l’envers ».” (Bakhtine, 1970: 180)

CAPÍTULO I

Les moines blancs ont une existence trop pénible pour moi (...) ce qui est le plus déficient dans leur système, c'est qu'ils n'organisent pas une séance générale de foutre trois fois la semaine ; leur ordre s'en trouverait en bien meilleure santé! Une fois qu'ils l'auraient foutue et lui auraient sauté le cul, ils chasseraient la femme de l'ordre, jusqu'à ce que revienne le moment de baiser (:137).

Le Roman de Renart no teme a la vulgaridad, podríamos decir que, al contrario, la busca. Son innumerables los ataques a la mujer dirigidos una y otra vez a sus genitales y a su poca castidad. También lo son las burlas a la rusticidad de los siervos. Pero estos ataques son hasta cierto punto comunes y aceptados por una sociedad regida por un statu-quo machista y de poder vertical. Lo interesante y novedoso es leer también ataques a la monarquía y la religión, pilares de la sociedad medieval.

Renart, al convertirse en un héroe antropomórfico, se ve obligado a elaborar un discurso que explique y justifique sus acciones. Estas acciones eran aceptadas en la fábula como instinto natural. Ahora se trata de un dilema ético. La permisividad que se le concede al mundo animal — un mundo sin nombres propios—, hace del discurso y el actuar de Renart, un explosivo contra lo políticamente correcto, un reverso de la ética y las instituciones más solidas. El animal se convierte, de esta manera, en nuestra parte oscura.

Bestiarios

El Bestiario es un género que nace alrededor del siglo II de nuestra era, con la escritura del *Physiologus* en Alejandría. Se desconoce hasta el día de hoy el autor de la obra, aunque se han propuesto varios nombres²⁷. Los medievalistas, evitándose problemas, juntaron libro y autor y se refirieron a ambos como el *Physiologus*. En los siglos que siguieron a su primera

²⁷ En un estudio de la obra, Gohar Muradyan escribe: “se le adjudicó a varias autoridades cristianas, como a Epifanio de Salamina (...) Basilia el Grande (...) Jerónima, Pedro de Alejandría (...), Juan Crisóstomo, Atanasio, Ambrosio, Philo Cárpatos (...) y otros.” (it was ascribed to various Christian authorities such as Epiphanius of Salamis (...) Basil the Great (...) Jerome, Peter of Alexandria (...), John Chrysostom, Athanasius, Ambrose, Philo Carpathius (...) and others.) (Physiologus, 2005: 1)

publicación, varios copistas ampliaron el repertorio de animales y suexégesis.²⁸ En la mayoría de los casos, ignoramos los nombres de quienes ampliaron el original.²⁹

El animal en el Bestiario representa, ante todo, un símbolo de la lucha del bien contra el mal. La interpretación de dicho símbolo la aporta el mismo autor o comentarista del texto, basado siempre en una ética cristiana. Entendemos este afán explicativo como una manera de facilitar la comprensión y, por ende, la salvación del alma del lector.³⁰ El mecanismo remite, en cierta manera, a la trama de un cuento borgeano: la verdadera naturaleza del animal está escondida en una de las interpretaciones posibles, si optamos por la incorrecta o si ignoramos la interpretación que se nos da, corremos el riesgo de ignorar lo que vemos y, por lo mismo, condenarnos. De ahí la importancia de la exégesis. Un ejemplo notable que muestra su importancia, es el caso del pelicano. Este animal ama, como casi todo animal, a sus crías. Pero éstas, al crecer, atacan a sus padres de manera tan insistente que éstos terminan por matarlos a picotazos. Ya muertos, la madre no logra reconciliar su pérdida y se perfora el pecho para revivir a sus crías con su sangre. El proceso de resurrección demora tres días. El pelicano representa, según el *Physiologus*, el amor de Jesús por sus fieles.

Otro animal de complicada interpretación, es el castor. Según el *Physiologus*, el castor es perseguido por los humanos debido al valor medicinal de sus testículos. Sabiendo que se le

²⁸ Contrario a lo que se piensa, el unicornio había sido ya descrito en el *Physiologus*, incluyendo la manera de cazarlo atrayéndolo con una virgen.

²⁹ Según Voisenet, el hecho de no enfatizar la autoría era un acto de legitimación de la verdad religiosa, anterior y posterior a nuestra idea de un autor como un genio romántico: “Les anecdotes décrites apparaissent souvent comme un simple plagiat, mais si ce terme est dévalorisant dans notre esprit, pour l’auteur du Moyen Âge il est au contraire un garant d’authenticité qui érige le christianisme au niveau « supratemporel, ce qui a été vrai une fois est toujours valable.»” (Voisenet, 1994: 35)

³⁰ Jacques Voisenet, opina al respecto : “L’animal “c’est un éther qui ne possède pas la moindre autonomie par rapport à l’homme (pour qui il a été créé et dont il porte la marque), mais qui a un sens, à lui conféré par Dieu lors de la Création, un éther dont chacun des attributs tant physiques (...) que moraux (...) est un signe adressé aux hommes par le Tout-Puissant.” (Voisenet, 1994: 10) Por su parte, Biancotto escribe: “Le terme de *bestiaire* semble apparaître vers le début du XIIIe siècle (...) pour désigner des ouvrages en prose ou en vers utilisant la description des certains animaux réels ou légendaires, interprétée symboliquement, en vue d’un enseignement religieux et moral.”(Biancotto, 1995: 7)

CAPÍTULO I

persigue por ello, el castor prefiere arrancarse él mismo los testículos y mostrarlos a su cazador, antes de morir víctima de su lanza. Un Bestiario escrito en inglés, del siglo XIII, explica:

De la misma manera, todo aquel que reforma su vida y quiere vivir de manera casta, de acuerdo con los mandamientos de Dios, debe cortar todos sus vicios y actos vergonzosos y arrojarlos a la cara del diablo. Entonces verá el diablo que ese hombre no posee nada que le pertenezca a él y lo dejará en paz (...) El castor tiene ese nombre porque se castra a sí mismo.(Barber,1992:44)³¹

Por último, podemos mencionar a la sirena. Este animal híbrido tiene su primera aparición en *La Odisea*, pero en ella no se le describe. Ovidio es el primero en decir que se trata de “aves de plumaje rojizo y cara de virgen.” (Borges,2005:196) Esta constitución se conserva en el primer *Physiologus*, donde se dice que: “Su apariencia hasta el ombligo es de mujer, y la otra mitad —de pájaro”³²(Physiologus,2005:151)Pero en los Bestiarios de la Edad Media, la sirena sufre un cambio notable, al volverse una mujer con cola de pez. Desconocemos los motivos y razones de dicho cambio, lo cierto, es que la anécdota de *La Odisea* permanece. Los Bestiarios afirman que el canto de las sirenas es una tentación del demonio.³³

En el mundo del Bestiario, un mundo de connotaciones peligrosamente infinitas, el mecanismo que aporta cierto orden al sistema es la dualidad: Mal/Bien, Jesús/Demonio, Iglesia/Herejía. Existen los animales cuya descripción uno pensaría obscena y negativa —el filicidio del pelícano, la auto-castración del castor, la ferocidad de la pantera—, pero cuya interpretación final los ubica, por decirlo de alguna manera, en la casilla de los buenos. Existen

³¹ “In like fashion everyone who reforms his life and wants to live chastely in accordance with God’s commandments should cut off all vices shameless deeds and throw them in the devil’s face. Then the devil will see that that man has nothing belonging to him and will leave him (...) The beaver (castor) is so called because it castrates itself.”

³² “And their appearance up to the navel is of a woman, and the half —of a bird.”

³³ Guillaume le Clerc de Normandie, en un Bestiario de 1210 ou 1211, escribe : “Alors, la sirène nous tue, c’est à dire le Diable, qui nous a conduits en ces lieux, et qui nous fait plonger si profond dans les vices qu’il nous enferme entièrement dans ses filets.” (: 74) Y : ‘Tandis qu’il fait voile à travers la mer, il se bouche les oreilles, afin de ne pas entendre le chant trompeur. C’est ainsi que doit faire le sage qui passe à travers le monde.’ (: 75) Pierre de Beauvais : “Les sirènes symbolisent les femmes qui attirent les hommes set les tuent par leurs cajoleries et par leurs paroles trompeuses, au point de les réduire à la pauvreté ou à la mort. Les ailes de la sirène, c’est l’amour de la femme, qu’elle est prompte à donner et à reprendre.” (: 31)

los animales, aparentemente positivos —la belleza de las sirenas— que terminan traicionando su afiliación a los malos. Esta agrupación no implica, por parte del buen lector, una acción determinada en relación con un tipo específico de animal. No se espera de él, que salga a matar serpientes o sirenas. Si bien es cierto que la mayoría (no todos) de los animales con una connotación ética negativa, son también los animales peligrosos al humano. Se trata de una experiencia libresca más quecinegética. Se trata de una manera de leer el mensaje oculto, la connotación que Dios ha escrito en la superficie de todas las cosas. Como dice Bianciotto: “le bestiaire représente enfin un répertoire des métaphores, utilisables en toutes circonstances de la vie du croyant, pour lui servir à déchiffrer le monde à travers un réseau d'équivalences symboliques.”(Bianciotto,1995:10)

Novela

Si aceptamos la fecha, siempre discutible, del inicio de la novela en el siglo XVI, podemos afirmar que la voz animal ha estado presente desde su inicio. Su primera intención es notablemente satírica, con una voz y una visión antropomórfica. Después, la voz se diversifica en patrones que analizaremos, a profundidad, en esta tesis. El cambio no ha sido drástico, la sátira es un elemento que permanece más vivo que nunca en la voz animal dentro de la novela. Veamos ahora uno de sus primeros y más notables ejemplos.

El coloquio de los perros

Cervantes escribió *El coloquio de los perros* alrededor de 1610. En ella, los perros Cipión y Berganza descubren de manera improvisada que poseen la facultad del habla. Deciden sacarle el mayor provecho a esta nueva facultad y empiezan a narrar sus vidas.

Berganza es el primero en tomar la palabra y no calla en toda la noche. En su evocación no lo entretienen recuerdos de un amo noble ni los de una persona virtuosa, muy al contrario, de sus primeros amos dice: “Es gente ancha de conciencia, desalmada, sin temer al Rey ni a su justicia; los más, amancebados; son aves de rapiña carniceras; mantiéñense ellos y sus amigas de lo que hurtan.”(Cervantes,2002:303) Cuando es adoptado por un alguacil y su escriba, sus opiniones no son mejores: “Los dos amancebados con dos mujercillas, no de poco más o menos, sino de menos en todo; verdad es que tenían algo de buenas caras, pero mucho de desenfado y de

CAPÍTULO I

taimería putesca.”(:324) De ahí hace el recuento de cómo la bruja Camacha, lo hospedó en su casa, creyendo que él, Berganza, era el hijo de una amiga suya, convertido en perro por brujería. De ella, obtiene la siguiente enseñanza: “Murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada.” (:340) Berganza escapa de a la bruja, y pronto se encuentra con un grupo de moros. Estos le merecen el siguiente comentario: “Todo su intento es acuñar y guardar dinero acuñado, y para conseguirle trabajan y no comen (...) Todo lo llegan, todo lo esconde y todo lo tragan.”(:349-350)

Después de haber escuchado el recuento de la vida de Berganza, no nos parece descabellada una de las conclusiones a las que llega, temprano en la obra: “Véase claro en que apenas ha sacado el niño el brazo de las fajas cuando levanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer, le ofende; y casi la primera palabra articulada que habla es llamar puta a su ama o a su madre.”(:315)Según el crítico Riley: “Yo no conozco afirmación más terrible que ésta en toda la obra de Cervantes.”(Maestro, 2007:332)

El etólogo Frans de Waal, menciona que es costumbre entre los científicos, concederle al hombre todo el privilegio de la ética, mientras que los animales se rigen solamente por el instinto. Pero el pensamiento contrario es, en realidad, más lógico y probable: somos seres morales porque hemos heredado, de nuestro pasado animal, la capacidad de serlo. Podríamos decir que Cipión y Berganza son animales en una etapa previa a la corrupción humana, y una etapa posterior al mutismo y resignación de los instintos. A diferencia de Renart, que se vanagloriaba de su maldad, los perros de Cervantes son víctimas de la maldad humana. Eso no significa, por otro lado, que sus murmuraciones no revelen una inteligencia lúcida y crítica. Ejemplo de la sabiduría de Berganza, es el siguiente aforismo: “Pero esto ya pasó, y todas las cosas se pasan; las memorias se acaban, las vidas no vuelven, las lenguas se cansan, los sucesos nuevos hacen olvidar los pasados.” (Cervantes,2002:343)

Rebelión en la granja

Rebelión en la Granja se publicó un año después de concluida la Segunda Guerra Mundial. George Orwell la había terminado un par de años antes, pero las editoriales más importantes de Inglaterra y Estados Unidos se negaron a publicarla, argumentando que la sátira era demasiado directa y evidente, y que, por lo mismo, dañaría las relaciones de esos países con la URSS. Uno de los editores, incluso propuso a Orwell que cambiara su selección de cerdos por

otros animales, menos procaces. Al final, cuando la novela salió al mercado, se convirtió en un éxito comercial tremendo. Después de *Rebelión en la Granja*, Orwell se volvió un autor obligado de las letras inglesas.

Rebelión en la Granja es una obra evidentemente satírica. El blanco de su sátira fue el sistema comunista-dictatorial de Stalin. Aunque es fácil afirmar que la trama y su estructura trascendieron la coyuntura política, y se convirtió en una sátira a todo sistema totalitario. El hecho de que uno de los cerdos lleve el nombre Napoleón, revela la intención del Orwell narrador para que su obra no se redujera a un solo momento histórico.

La participación humana en *Rebelión en la granja* es mínima. En este universo, los animales son el centro de la historia. Caballos, cerdos, gatos, la variedad es considerable. No obstante, las personalidades son translúcidas: detrás de ellos brillan las cualidades y, sobre todo, los defectos humanos. A pesar de la gran variedad de animales, podemos decir que sus descripciones se dan al nivel del significante, en lugar del significado. Es decir, se trabaja en el universo de las connotaciones, con el referente humano siempre en mente, en lugar de las denotaciones, y su interés por desentrañar la realidad del animal. El motivo principal de este mecanismo, es la voluntad de retratar al animal como una muestra “parcial” de lo que es (o puede llegar a ser) el humano. (Figura 3)

Esta manera de entender al animal, como un significante unívoco, también se encuentra en la fábula y el bestiario. El desafío de este tipo de personaje es transmitir el mensaje preciso. De ahí la moraleja al final de la fábula, la explicación del comentarista en el Bestiario, y “la ansiedad y preocupación de Orwell de que *Rebelión en la granja* se leyera de la manera “correcta”” (Bloom,1999:47)³⁴

Algunos críticos se han referido a la novela de Orwell, de manera indistinta, como fábula o novela.³⁵ Es evidente que la caracterización de sus personajes, (su función unívoca), y la moraleja final, (la manera correcta de leerla), la asemeja a la fábula. Creemos, sin embargo, que existen algunas características esenciales que la hacen una novela. La primera va en contra de la

³⁴ “Orwell’s anxious concern that *Animal Farm* be read “correctly”

³⁵ Un ejemplo de ello es Harold Bloom, que en el prólogo al libro *George Orwell’s Animal Farm* escribe: “*Animal Farm* is best regarded as a fusion of satirical political pamphlet and beast fable.”(: 2)

CAPÍTULO I

preocupación ya expresada por Orwell, de una lectura correcta; la segunda, tiene que ver con el rebase de la tipificación de los animales.

Animal	Interpretación Unívoca	Humano	Interpretación Diversa
Significante	-Cerdos corruptos -Zorros astutos -Pelícanos divinos -Borregos resignados y tontos -Castores austeros -Perros fieles	Significante	-Personajes ambiguos, cambiantes, misteriosos, impredecibles, complejos.
		Significado	
Significado			

Figura 3

Como puede notarse en la opinión de varios críticos, no existe un consenso general sobre la interpretación definitiva de *Rebelión en la granja*.³⁶ Mientras que algunos la han llegado a

³⁶ Podemos citar el ensayo de Laraine Fergenson, donde argumenta que: “A pesar de la aparente simpleza de esta sátira a dos niveles —tan clara que cualquier alumno brillante de secundaria podría entenderla— los críticos han mostrado gran preocupación al desentrañar el verdadero mensaje de la obra, el cual, sabemos, no debe corresponder forzosamente con las intenciones del autor. Los críticos tienen razón al preocuparse. Existen algunas ambigüedades inquietantes en *Rebelión en la granja*.” (Despite the apparent simplicity of this two-level satire —so clear that any bright high school student can grasp it— critics have been profoundly disturbed by what they perceive as the work’s actual message, which, we know, need not correspond to the

interpretar como una crítica feminista a las revoluciones sociales, otros simplemente afirman que existen en ella: “ambigüedades inquietantes”³⁷(Bloom,1999:111). Existen, por lo tanto, una variedad de lecturas que si bien logran percibir con cierta facilidad el elemento satírico de la novela, desconocen el resultado o su intención final, a tal punto de llegar a la conclusión a la que llega Robert E. Lee: “La esperanza potencial del libro se expresa finalmente sólo en términos de ignorancia (Boxer), melancolía carente de expresión (Clover), o la cansada y cínica creencia de que las cosas nunca cambian (Benjamin). Los habitantes de este mundo parecen merecer el destino que tienen.”(:23)³⁸

El claro ejemplo que nos muestra hasta dónde funciona el mecanismo de tipificación de los animales, son los cerdos y los equinos. El cerdo representa en la novela, el individuo represivo y despiadado sin moral alguna. Al inicio de la rebelión, todos los cerdos están de acuerdo en que ellos deben controlar el uso de la leche y las manzanas; también son ellos quienes redactan las leyes que rigen la granja, leyes que irán sospechosamente cambiando en el transcurso de la novela. Pero si tomamos a los cerdos de manera separada, nos damos cuenta que existen notables diferencias entre, por ejemplo, Napoleón y Snowball. Mientras que Napoleón es incapaz de socializar y emitir un discurso coherente, Snowball es inteligente, retórico y previsor.

author’s intentions. The critics may be correct in their perturbation. There are certain disturbing ambiguities in *Animal Farm*) (Bloom, 1999: 111) Ferguson establece la distancia entre el autor y su obra, necesaria para las siguientes disquisiciones. Para Robert A. Lee, el blanco de la novela no es el socialismo: “El blanco aquí no es la revolución social —y socialista— contrario a lo que la mayoría de la gente ve en el libro, una sátira al comunismo; el blanco, en cambio, es la inevitabilidad de los humanos de vivir bajo una sociedad idealista.” (The target here is not social —and socialistic— revolution, contrary to the many who simply want to see the book as a satire of communism, but rather the target is the inability of humans to live within a community of ideals.) (: 13) Por su parte, Daphne Patai obtiene una posible interpretación feminista: “Con sorprendente facilidad y acierto, *Rebelión en la granja* puede ser leída como una crítica feminista a las revoluciones socialistas que, debido a su fracaso para desafiar el patriarcado, han reproducido los valores patriarcales en su periodo post-revolucionario.” (With astonishing ease and aptness, *Animal Farm* can be read as a feminist critique of socialist revolutions which, through their failure to challenge patriarchy, have reproduced patriarchal values in the postrevolutionary period.) (: 58) Patai agrega que esta interpretación jamás hubiera coincidido con la de Orwell.

³⁷ “There are certain disturbing ambiguities in *Animal Farm*”

³⁸ “The potential hope of the book is finally expressed only in terms of ignorance (Boxer), wistful inarticulateness (Clover), or the tired, cynical belief that things never change (Benjamin). The inhabitants of this world seem to deserve their fate.”

CAPÍTULO I

Mientras que Napoleón lucha siempre por sus propios intereses, Snowball es valiente porque defiende un ideal de grupo. Podemos decir entonces que, dentro de la connotación “cerdo corrupto”, existe una variedad en la personalidad de cada cerdo, tomado como individuo. Lo mismo sucede en el caso de los equinos. Tenemos una tipificación que los retrata como torpes e ingenuos. Sin embargo, al profundizar en los detalles de su personalidad, tenemos que Boxer es un animal que cree sinceramente en la bondad de todos los animales —incluyendo a los cerdos— y, por lo mismo, trabaja incesantemente para que la granja mejore. Boxer se sacrifica por todos, y su muerte, en un rastro, es quizá la escena más triste de toda la novela. A diferencia de Boxer, Mollie es una yegua coqueta e individualista, que concibe únicamente su bien particular. Cuando siente nostalgia por su moño bermejo y sus dulces azucarados, simplemente decide abandonar la granja. Ambos son bastante ingenuos, pero su personalidad no podría ser más opuesta. El primero es víctima de un ideal, y la segunda de un capricho. Por último, tenemos al burro Benjamin, que es cínico, pesimista y holgazán durante todo el transcurso de la novela.

Esta variedad en el carácter de los personajes hace imposible que hablemos de una total tipificación, si bien tampoco estamos ante personalidades muy definidas o complejas. En Orwell existe un ligero acercamiento al animal más allá del estereotipo. Aunque dicho acercamiento se detiene cuando empieza a difuminarse el mensaje de la sátira. Su estrategia de escritura se adivina, hasta cierto punto, en el comentario del mismo autor cuando explica la génesis de la novela:

Procedí a analizar la teoría de Marx desde el punto de vista que tendrían los animales. Para ellos, era claro que el concepto de lucha de clases entre humanos era pura ilusión, ya que, cuando se trata de la necesidad de explotar a los animales, todos los humanos se unen en contra de ellos: la verdadera lucha está entre animales y humanos. Desde este punto de partida, no fue difícil elaborar la historia.(:46)³⁹

Tenemos una clara intención, por parte de Orwell, de narrar la historia desde la perspectiva animal, pero esta intención se ve inmediatamente permeada por una ideología humana: el marxismo. Claro está que es imposible, hasta el día de hoy, obtener una perspectiva

³⁹ “I proceeded to analyze Marx’s theory from the animals’ point of view. To them it was clear that the concept of a class struggle between humans was pure illusion, since whenever it was necessary to exploit animals, all humans united against them: the true struggle is between animals and humans. From this point of departure, it was not difficult to elaborate the story.”

animal natural o directa. Pero el hecho de elegir un ideal político netamente humano (marxismo), y su adaptación a la sociedad humana (comunismo), hace que la búsqueda de esa perspectiva animal esté marcada de manera notable por referentes ajenos.

Rebelión en la granja es, por lo tanto, una novela satírico-política cuyos personajes funcionan en analogía con los humanos. Su ascendencia es doble. Por un lado, adopta la estrategia de la fábula al presentar un comportamiento tipificado de los animales, con el objetivo de transmitir un mensaje más directo. Por el otro, retoma el elemento satírico presente desde la épica hasta la novela de animales de Cervantes. Con estas dos tradiciones, logra renovar el pasado animal en una obra extremadamente popular.

Colmillo Blanco

La novela de Jack London *Colmillo Blanco* convierte al animal en un personaje de aventura. Desde su nacimiento, en un mundo salvaje contra el cual tiene que aprender a sobrevivir, hasta el final de su vida, donde se enfrenta a los cambios de la civilización humana, Colmillo Blanco está en constante conflicto. Y este conflicto, visto desde la perspectiva del canino (mitad lobo y mitad perro), alimenta las expectativas y el interés del lector. Prueba del éxito de esta fórmula es que, después de haber publicado su primera novela con tema animal, *La llamada de lo salvaje*, London se convirtió en uno de los autores más populares y vendidos de su época.

Si bien, no podemos entender a un animal narrador que no nos remita, ya sea de manera directa o indirecta, al humano, en el caso de London la conexión entre ambos es menos evidente, se encuentra más atenuada. Durante los primeros capítulos de la novela, los únicos personajes son animales que no connotan ningún estereotipo humano. Cuando los humanos van incorporándose a la historia, su participación es siempre complementaria o en relación directa a la del animal, y su descripción, ya sea física y psicológica, es, en varias ocasiones, menos elaborada que la del animal. Los humanos son un añadido de piezas en el tablero de aventuras que enfrenta el protagonista.

Al darle una importancia epistemológica al animal, su perspectiva narrativa puede ubicarse desde él o ella. Esto abre el campo de las motivaciones del narrador y del personaje. Ya no existe una motivación única: la didáctica de la fábula, o la satírica de la épica. Durante la mayor parte de la novela, el narrador está en la mente de Colmillo Blanco, y su descubrimiento

CAPÍTULO I

de lo salvaje, la importancia de la caza y la inevitable separación de su madre son hechos que se narran como si, en realidad, estuviéramos dentro de la mente de un humano. Esta humanización⁴⁰ de la voz animal permite a London sacrificar la moraleja, crítica o enseñanza, para concentrarse, sin más, en la aventura.

Veamos ahora la manera en que el protagonista canino se humaniza. Mientras que, siendo un cachorro, Colmillo Blanco espera el alimento encerrado en una cueva, se nos describe su entorno oscuro como un universo que finaliza en la puerta de luz. Después de un tiempo, el cachorro se atreve a cruzar la puerta e, impresionando por la existencia de un nuevo mundo, no para de investigar hasta verse atacado por una comadreja. La necesidad de pelear por su vida, lo despierta a una nueva conciencia: “Estas eran acciones conscientes, y el resultado de sus primeras generalizaciones sobre el mundo. Antes, había huido de manera automática del dolor, así como también había gateado de manera automática hacia la luz. Después, huyó del dolor porque *sabía* lo que era el dolor.”⁴¹ (London,1981:423)El narrador estresa el hecho de que Colmillo Blanco “sabía” que estaba sufriendo. No se trata pues, de un instinto. La conciencia le permite al animal conocer y manipular su entorno, y al lector le da acceso a un nuevo tipo de personaje tan complejo como él mismo. Algo similar sucede cuando Kiche, la madre de Colmillo Blanco, se sienta sobre la nieve después de una intensa batalla previa al apareamiento. “Y mientras tanto la loba se sentó sobre sus patas traseras y sonrió. Algo vago y difuso en la batalla la hacía sentirse satisfecha, esto era hacer el amor en lo Salvaje, de esto se trataba, la tragedia del sexo en el mundo natural que era solamente tragedia para aquellos que morían.” (:412)⁴²Kiche “sonríe”, de la misma manera que Colmillo Blanco “sabe”. En el universo animal construido por

⁴⁰Para la diferencia entre humanización y antropomorfización, véase la Introducción de este estudio.

⁴¹ “These were conscious actions, and were the results of his first generalizations upon the world. Before that he had recoiled automatically from hurt, as he had crawled automatically toward the light. After that he recoiled from hurt because he *knew* that it was hurt.”

⁴² “And all the while the she-wolf sat on her haunches and smiled. She was made glad in vague ways by the battle, for this was the love-making of the Wild, the sex-tragedy of the natural world that was tragedy only to those that died.”

London, los personajes se expresan como los humanos en la Tierra o los marcianos en Marte: sin dar explicaciones de sus actos.⁴³

Esta humanización se diferencia de la antropomorfización del *Roman de Renart* en el esfuerzo por crear un universo coherente al animal. En este universo, los animales ya no luchan con la espada, o montan a caballo, ni mantienen largos discursos éticos. Colmillo Blanco lucha con los dientes y su discurso intenta desentrañar las reglas del mundo salvaje.

La novela de London abre una nueva perspectiva a la voz animal por medio de su humanización. Gracias a ella, el animal nos permite una visión original y novedosa, que no se preocupa de su referente humano. La sátira y la moraleja se atenúan hasta volverse irreconocibles. Salta a la vista, en cambio, la aventura por la aventura misma. Otro hecho interesante, es que ésta que hemos llamado humanización, permite explorar la visión animal desde una perspectiva más compleja y profunda, la misma que usaríamos con otro ser humano⁴⁴.

⁴³ Algo similar sucede en *El libro de la jungla* de Rudyard Kipling. En él, se nos describe a la jungla como un universo regido por leyes distintas a las humanas: “Por la Ley de la Selva, muerte a todo aquel que caze en los abrevaderos cuando la Tregua del Agua ha sido declarada. La razón de ello es que la bebida es primero que el alimento. Todos en la Selva puede agenciárselas solos cuando la caza es poca; pero el agua es el agua, y cuando hay apenas un solo suministro, la caza se detiene mientras que la Gente de la Selva va a él para satisfacer sus necesidades.” (By the Law of the Jungle it is death to kill at the drinking places when once the Water Truce has been declared. The reason for this is that drinking comes before eating. Everyone in the Jungle can scramble along somehow when only game is scarce; but water is water, and when there is but one source of supply, all hunting stops while the Jungle People go there for their needs.) (Kipling, 1987: 175) Este universo se construye de manera paralela con la perspectiva animal del narrador. Así pues, a la par que sabemos de estas nuevas leyes, nos damos cuenta de que tratamos con otras especies animales que ven las cosas a su manera: “Con Flor Roja, Bagheera quería decir fuego, pero ninguna criatura en la selva le llamaría al fuego por su nombre.” (By Red Flower Bagheera meant fire, only no creature in the jungle will call fire by its proper name.) (: 47)

⁴⁴ Sobre este tema, Nelles comenta: “London agrega de manera brillante a los rasgos de la perspectiva mental del animal (verdadera focalización) los rasgos de su perspectiva física (...), cuando enfatiza la “visión de campo” del perro y la altura de los objetos en relación al nivel de la mirada canina. (...) El desarrollo de los filtros animales de London, a la vez que intrínsecamente interesantes, sirven también a su temática de que las creencias de los animales son más racionales que las de los humanos.” (London brilliantly supplements features of the animal’s mental perspective (focalization proper) with features of his physical perspective (...), as he emphasizes the dog’s “field of vision” and the height of objects relative to the level of the canine gaze. (...) London’s development of his animal filters, while intrinsically interesting, also serves his theme that animal’s beliefs are more rational than those of

Surgen entonces cientos de interrogantes, ¿cómo ve el mundo un cachorro?, ¿cómo se activa su conciencia?, ¿cómo reconoce a su madre? etc. Si el narrador quiere mantener la atención de su lector, su interés no radicará en la inteligencia de la alegoría, o en el entramado de correspondencias satíricas, sino en la complejidad de su trama y la psicología de sus personajes.

Cuento

El formato breve del cuento ha usado la voz animal de manera diversa. Prueba de ello son los cuentos de Twain, en los que los animales defienden sus derechos; y los de Kipling y Horacio Quiroga, donde son partícipes de todo tipo de aventuras. Por otro lado, existen también los animales satíricos y fabulescos, como lo prueba algunos cuentos de Arreola y el mismo Twain. Empecemos la última parte de este repaso con el autor estadounidense.

Mark Twain

Con los textos de Mark Twain descubrimos una nueva función del animal en la literatura. Aunque ya habían surgido anteriormente novelas en las que el animal denunciaba su maltrato⁴⁵, Twain lleva esta intención a un nivel de mayor complejidad en la forma y la voz narrativa. En varios cuentos, escritos sobre todo en las últimas dos décadas de su vida, sus personajes animales denuncian maltratos y abusos como la vivisección y la corrida de toros.⁴⁶ Esta denuncia se realiza por medio de una historia en la que se nos permite adentrarnos a la mente del animal. Este modelo se repite en a lo menos cuatro cuentos. Un ejemplo de ellos es “Cartas de un perro a otro

humans.) (Nelles, 2001: 192)

⁴⁵ “La publicación en 1987 de *Black Beauty: The Autobiography of a Horse*, escrita por Anna Sewell, llamó la atención del público sobre la triste realidad de los caballos maltratados, y fue aclamado por el presidente de la American Humane Society como “*La cabaña del tío Tom* de los caballos.” Dieciséis años después, el libro *Beautiful Joe* revolucionó la actitud frente a los perros maltratados avivando a su público.” (Garber, 1996: 67)

⁴⁶ El cuento “The Sailors and the St. Bernard,” denuncia la discriminación de los animales, quienes son casi siempre las primeras víctimas en una tragedia. Las cartas “The Victims” y “Letter to the London Anti-Vivisection Society,” junto con el cuento, “A Dog’s Tale”, tienen como objetivo principal atacar la práctica de la vivisección. “A Horse’s Tale” es una denuncia contra la corrida de toros.

perro con explicaciones y consideraciones sobre el hombre.”⁴⁷

En “Cartas de un perro...” tenemos, al igual que Cervantes, un perro que domina la facultad del lenguaje. Pero a diferencia de Cipión, el narrador de Twain escribe su historia en su propio lenguaje; el cuento se trata, por lo tanto, de una traducción. El subtítulo del cuento nos confirma este hecho: “Autor, Newfoundland Smith./ Traducido del original perruno por M.T.” (Twain,2010: 99) Este recurso de “falsa autoría”, o “autoría escondida”, hace de la figura del lector una especie de entrometido que usurpa no solamente la intimidad de un intercambio epistolar sino también la barrera de un idioma: el perruno. Por otro lado, el autor-traductor le da un sustento de verosimilitud a su escrito.⁴⁸

Las cartas tienen como principal objetivo servir de base a la enseñanza que el emisario se dispone a realizar con su destinatario. El tema de dicha enseñanza es el humano. Como prueba de este esfuerzo didáctico, tenemos al inicio del cuento, la siguiente petición: “En ayuda de mi intento, te pido que pases una esponja por tu mente y la limpies de todo prejuicio, información aparente y tradición perruna concerniente al Hombre, y todo lo que es, y los motivos del porqué fue creado, y si esta creación valió la pena, —en una palabra, vuélvete de nuevo cachorro”⁴⁹(:99) Twain construye la imagen de un perro sereno y erudito. Su perro está alejado del lenguaje coloquial de un Berganza, y también del estereotipo de perro abnegado. El discurso de Newfoundland Smith está estructurado de manera inteligente y académica. Después de un listado de aforismos, el narrador escribe:

Ahora ya tienes en dos palabras aquello que diferencia al Hombre del Perro —a lo menos, lo más importante. Hablando en términos generales, podríamos decir que, Dale al Hombre libertad de conciencia, libertad de opinión, libertad de acción, y ahí tienes un

⁴⁷ “Letters from a Dog to Another Dog Explaining and Accounting for Man.”

⁴⁸ Este recurso de espionaje y traducción de las cartas de un perro dirigidas a otro perro (en este caso, perra), se da también, de manera genial, en el cuento “Diario de un loco”, de Nikolai Gogol. Aunque ahí, claro está, el título del cuento da mucho de qué pensar sobre la veracidad de las cartas.

⁴⁹ “As a help to my attempt, I must ask you to sponge your mind clear of prejudice, ostensible information and dogly tradition concerning Man and what he is for and why he was invented and whether he is worth while,— in a word make yourself a puppy again”

CAPÍTULO I

Perro; quítale todas estas cosas al Perro, y ahí tienes a un Hombre.⁵⁰(:100)

Además de la astucia intelectual, algo sumamente innovador de este comentario es su interés en lo canino. A diferencia de otras sátiras que debían leerse en relación directa con el humano, aquí se crea un nuevo destinatario: el perro. Es evidente que ningún perro leerá dichas cartas, pero el simple hecho de imaginarlo aporta un cambio a la estructura del texto y en la manera en que éste debe ser leído. Un cambio evidente, es la sensación en el lector de intromisión en algo que no le incumbe, pero le afecta. La actitud del lector es la del voyerista que descubre una verdad que hubiera preferido ignorar. Para abrir aún más la llaga, las reflexiones y enseñanzas del narrador son cada vez más ácidas:

En ningún animal radica la maldad salvo —el Hombre.

En ningún animal encuentras envidia salvo —el Hombre.

La ambición deforma y corrompe la personalidad de ningún animal salvo —el Hombre.

(...)

Bajeza de espíritu, lambisconería servil. Estas degradaciones no se encuentran en la personalidad de ningún animal salvo dos—el Hombre y el Perro. Y el Perro estaba libre de ellas hasta que empezó su camaradería con el Hombre.⁵¹(:104)

Newfoundland Smith es un narrador que escribe en la lengua perruna a un destinatario canino. Estos dos hechos hacen del texto una interpretación o reescritura de un supuesto original al cual jamás tendremos acceso. Cuando tratamos de animales, estamos condenados, por lo tanto, a la traducción.

Por otro lado, no hay que olvidar que, más allá de la forma elaborada del texto, y su narrador de voz erudita, la función del animal en la narrativa es satírica. Se trata de enfatizar los puntos negativos del humano, y compararlos con animales supuestamente inferiores a él, para así

⁵⁰ “Now there you have in a nutshell the thing—at least the most important thing—which differentiates Man from Dog. To speak broadly, one might perhaps say, Give a Man freedom of conscience, freedom of speech, freedom of action, and he is a Dog; take them from a Dog and he is a Man.”

⁵¹ “Malice resides in no animal but one—Man./ Envy is found in no animal but one—Man./ Ambition deforms and defiles the character of no animal but one—Man./ (...)Base spirit, boot—licking servility. These degradations are found in the characters of no animals but two—Man and the Dog. And the Dog was free of them until he took to comradeship with Man.”

provocar la reflexión. En esto, el cuento “Cartas de un perro...” no se diferencia de “The Sailors and the St. Bernard,” “A Dog’s Tale” y “A Horse’s Tale.” Todos ellos tienen como finalidad generar un cambio en la mentalidad de su lector, por medio de una literatura de denuncia.

Biografía

El título de este apartado salta a la vista por increíble. Estamos hablando, no obstante, en términos textuales. Un autor que “imagina” a un animal escribir su biografía estructura a su narrador, y su obra entera, desde una perspectiva original. Dicho de otra manera, imaginar a un animal escribiendo su biografía es un primer paso en la construcción de una voz y un texto capaz de cuestionar a esa misma voz y a ese texto.

El gato Murr

Publicada entre 1820 y 1822 en Alemania, *El gato Murr* consolidó la fama de su autor E.T.A Hoffmann. Esta obra destaca, ante todo, por su estructura compleja. En primera instancia, tenemos a dos narradores: el gato Murr y un narrador omnisciente que relata la aventura de un músico en la corte. Cada narrador escribe su obra con un sustento textual distinto: el gato escribe en el revés de las hojas donde, suponemos, está impresa la historia del músico Johannès Kreisler. Es decir, tenemos de un lado, una escritura-palimpsesto, y del otro, una escritura de letra impresa. Por último, el gato Murr evoca los momentos más importantes de su pasado mientras que el narrador omnisciente relata, como ya hemos dicho, una historia de tipo romántico sobre la vida amorosa de un músico. La compleja elaboración de esta novela de Hoffmann nos lleva a afirmar lo siguiente:

1. La escritura animal se da en un sustento textual inferior al del narrador omnisciente.
2. La escritura animal revela una búsqueda interna, de tintes casi filosóficos.
3. La escritura animal debe luchar contra los prejuicios humanos que se le oponen.

Empecemos por la primera afirmación.

No es gratuito, que el gato Murr deba escribir su historia en el reverso de las hojas. Se trata, en su caso, de un asalto a la gran cultura (la letra impresa), que lo ha excluido. En los libros

CAPÍTULO I

de su amo, el Maître Abraham, no hay cabida para su escritura.⁵² De ahí que deba forzar su camino profanando la biblioteca. Esta impresión de estar leyendo una historia que se cuele en la escritura “oficial”, se hace más presente con la división aparentemente arbitraria de los capítulos. El gato Murr escribe: “O puissance de l’amour pour la patrie!... Mais il faut que je...” (Hoffmann,1943:26) Y, de pronto, se abre un paréntesis que indica la vuelta de página en el manuscrito original, y lo siguiente que leemos es una narración totalmente distinta: “... et ne vous rappelez-vous point, Monseigneur, ce grand coup de vent qui enleva son chapeau à un avocat, lorsqu’il se promenait le soir sur le Pont-Neuf, et le jeta dans la Seine?” (:26) Estamos, por lo tanto, ante un palimpsesto que adquiere el mismo valor que el texto sobre el cual está escrito. Tenemos una voz animal que se sitúa a nivel de igualdad con la humana.

¿Qué es lo que escribe esta voz animal atrevida e irreverente? Escribe su biografía. El gato Murr relata sus primeros pasos en la biblioteca de su amo, su primer interés al abrir los libros y el enorme placer al rasgar sus páginas. “Ce ne fut point par une folâtre envie, je vous le jure, mais bien pour curiosité, par une véritable famine de science, que je mis ma patte sur un manuscrit et le tirailai en tous sens jusqu’à le réduire en petits morceaux.” (:41) Al placer, sin embargo, se interpone el castigo. Murr es brutalmente reprendido por su amo, quien intenta bloquearle la entrada a la biblioteca. Esta prohibición se ve pronto, burlada, y Murr, conteniéndose de rasgar las hojas, decide mejor aprender a leer. Con la lectura, nace después el deseo de escritura, y así empieza la redacción de sus memorias.

Entre las aventuras de Murr, destaca la ocasión en la que su capacidad de escritura fue descubierta por M. Lothario, profesor de estética. El perro de este profesor le roba a Murr uno de sus manuscritos, que contiene una glosa y varios sonetos. El tema felino de dichos poemas y su caligrafía, delatan la identidad de su creador ante los ojos de M. Lothario. Enfurecido por la sospecha de que Maître Abraham le ha enseñado a leer y a escribir a un gato, el profesor acude a reclamarle su falta. Se desata entonces una discusión bastante chusca, con el desenlace siguiente: “Le professeur, au comble de la colère, me jeta mon manuscrit à la tête, mais, obéissant à ma

⁵² Sarah Kofman escribe al respecto de esta cancelación de la escritura animal: “Incompréhension, hostilité, génératrices de coupures, mondes clos, où chaque espèce s’imagine être « un empire dans un empire » enfermée qu’elle est dans sa paranoïa protectrice.” (Kofman, 1976: 33) Y también: “Non, pour l’animal le langage ne saurait être la « marque certaine de la raison », ou la raison n’est alors qu’un vain mot. L’animal n’est pas responsable, par son absence de langage, de l’incompréhension des hommes. Ce sont eux qui ne font aucun effort pour comprendre l’animal, et son langage.” (: 23)

ruse naturelle, je fis comme s'il eût voulu jouer avec moi et, sautant et dansant, je déchirai les feuillets et en envoyai les morceaux aux quatre vents.”(:89) El gato Murr debe destruir su propia obra y ocultar su facultad de lenguaje, como si ambas facultades fueran armas peligrosas en sus garras. ¿Qué es lo que teme M. Lothario? ¿Cuál es el daño posible de un texto escrito por un gato? Sarah Kofman da una posible respuesta:

La confrontation animal/homme qu'opère Hoffmann (...) lui permet donc d'effectuer un renversement hiérarchique, de tourner en dérision l'homme et ses misérables comportements, ce qu'il appelle avec superbe, sa raison, sa science. Le masque de la bête est ici un procédé ironique destiné à remettre l'homme à sa place et à effacer les oppositions métaphysiques.(Kofman,1976:31)

La biografía que el lector tiene en sus manos se vuelve entonces un texto que ha logrado escapar a la censura, por lo mismo, se convierte también en un arma.

El gato Murr es una novela que imagina la manera en la que un gato podría escribir su biografía. Al hacerlo, expone dos problemáticas de la voz animal. La primera tiene que ver con su papel de subordinado, no sólo a nivel físico sino a nivel discursivo. El animal que habla y escribe comete, de inmediato, un acto de transgresión: realiza una actividad que no le corresponde. La segunda problemática tiene que ver con la primera, y se trata de la manera en que responde a esta transgresión. En muchas ocasiones, la transgresión se refleja en una actitud picaresca, un discurso que intenta reventar las convenciones que lo han mantenido subyugado. Pocas veces se puede leer a un animal relatando su biografía o escribiendo por escribir.

Estamos pues, ante un mismo fenómeno que han enfrentado los animales de los textos descritos hasta ahora, y que enfrentarán los que veremos a continuación en este trabajo. ¿Cómo superar el silencio represivo y qué hacer una vez que éste ya se ha superado? Si pudiéramos trazar un recorrido de las opciones que hasta ahora hemos expuesto, diríamos que, en un inicio, el animal se expresa de manera tímida. En las fábulas, el animal actúa y el fabulista juzga. En las pocas oportunidades en las que el animal logra hablar, su voz es un atisbo de lo que será después en las épicas. Con el *Roman de Renart*, tenemos, por primera vez, al animal que ha roto de manera definitiva el silencio. Su actitud es carnavalesca, sus discursos son extensos y funcionan como una réplica trastornada del discurso humano. El animal no logra, sin embargo, contener su verborrea y se vuelve una caricatura enrevesada del humano. Paralelo a la épica, tenemos a los bestiarios. Aquí el silencio es total; el silencio es una losa sobre la cual se inscribe la exégesis

CAPÍTULO I

minuciosa del comentador. Si un género está alejado del bestiario, ese sería la biografía. En ella el animal ya no recibe una explicación del exterior, sino que la debe buscar en él mismo: “mais souvent je sens éclore en moi un désir sauvage, dément, de quelque chose que je cherche hors de moi avec une ardeur toujours insatisfaite, puisque ce quelque chose est en réalité dans mo propre cœur”(Hoffmann,1943:78). La comedia, la novela y el cuento, son tres géneros en los que el animal se expresa con libertad. En la comedia, no obstante, su aparición es fugaz y nunca es protagónica: se trata de una voz que habla desde el coro. El caso de la novela y el cuento es distinto. Aquí el animal ha logrado su mayor diversidad de expresión, desde la historia de aventuras, el relato romántico, la novela negra y la ciencia ficción, por mencionar algunos. Las obras escritas en estos dos géneros, la novela y el cuento, nos permiten elaborar un primer balance general de la voz animal en la literatura. El que ahora nos disponemos a realizar, lo hará desde la obra de autores hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XX.

CAPÍTULO II

La voz satírica I

En busca del ek-stasis (Luis Rafael Sánchez)**El autor**

Luis Rafael Sánchez (1930) es uno de los autores más importantes de Puerto Rico. Comenzó su carrera literaria escribiendo obras de teatro, y ha experimentado después con varios géneros literarios: ensayo, novela, cuento, crónica. Sus personajes, desde un inicio, pertenecen a las clases bajas: mulatos, obreros y migrantes pobres.¹ Sus tramas han recibido los adjetivos de “carnavalescas”, “grotescas”, “caústicas” y “contestatarias.” Según Joaquín Figueroa: “Como Rabelais, quien confronta los valores de la Sorbona y lleva a la literatura francesa la locura carnavalesca de la plaza pública renacentista, Luis Rafael Sánchez “plebeyizará” nuestra literatura hasta plasmar su particular visión del carnaval barroco de nuestra situación socio-política.” (Figueroa,1989:33)

En 1959, Rafael Sánchez obtuvo una beca para estudiar literatura hispanoamericana en la Universidad de Nueva York. Desde entonces, ha alternado la vida académica con la de escritor. Estudió un doctorado en letras en la Universidad Complutense de Madrid y fue profesor en la Universidad de Puerto Rico. Ha escrito ensayos y textos teóricos, entre los cuales ha incluido, de manera más o menos velada, su postura literaria. Aquí un texto de su libro *La guagua aérea*:

Samuel Beckett (...) tras definir la risa como un sucedáneo del aullido, procede a desglosarla en tres ejemplos representativos: la risa amarga que ríe de lo que no es bueno, la risa de dientes afuera que ríe de lo que no es verdadero, la risa sin alegría que se ríe de los desdichado. A la producción de alguna de esas risas se consagra el humor cuando se lo practica con la seriedad que el buenazo de Dios manda. Para entendernos de una vez y por todas, una seriedad más acorde con la herejía que con el entretenimiento. (Sánchez,1994:163)

¹ Joaquín Figueroa escribe en un estudio sobre el autor: “Sus personajes son “bajos”, degradados, no pueden ver la realidad que los circunda y la mejor manera de proyectar sus frustraciones es a través de lo grotesco-carnavalesco.”(Figueroa,1989:94) Por su parte, Perivolaris escribe: “El malestar de Sánchez para con la tradición literaria patristica de su país se encuentra estrechamente relacionado con su origen mulato, de clase trabajadora. Su identificación con grupos que no pertenecen a la élite está enraizado en el hecho de haber sido un producto del colonialismo, relativamente más liberal, del Gobierno Estadounidense.” (Sánchez discomfort with the patrician literary tradition of his country is closely linked to his mulato, working-class background. His identification with non-elite groups is rooted in his being the product of the relatively more liberal colonialism of American rule.) (Perivolaris, 2000: 19)

En 1976, Rafael Sánchez publicó la novela *La guaracha del Macho Camacho*. Narrada con un estilo barroco que combina el lenguaje coloquial y el refinado, ritmos musicales y varios neologismos; la novela encuentra su mejor comparación con las de Cabrera Infante. *La guaracha...* significó su consagración literaria. Le siguieron *La importancia de llamarse Daniel Santos*, publicada en 1988 e *Indiscreciones de un perro gringo*, publicada en 2007. Esta última es la que nos interesa analizar ahora.

Juicio vs Novela

*Indiscreciones...*² narra un juicio legal cuyo objetivo es descubrir si el presidente Bill Clinton ha mantenido relaciones sexuales con Mónica Lewinsky. Para ello se convoca como único testigo a Buddy, el perro del presidente. El testimonio de Buddy representa tres cuartas partes de la novela y su registro va de lo cómico a lo grotesco. Tras una serie de cuestionamientos y evasiones chuscas, el crimen revela ser cierto: Clinton es culpable de adulterio. Cumplida su misión como testigo, los creadores del aparato tecnológico que le permite la facultad del habla al perro, lo desconectan silenciando a nuestro narrador. El último capítulo de la novela trata sobre el descubrimiento y la autenticidad del manuscrito que registra el testimonio judicial de Buddy. Aquí se nos presenta a un nuevo narrador que emprende todas las investigaciones necesarias para validar lo que ya hemos leído en la primera parte. El resultado es tan o más chusco que el del juicio inicial.

Analizaremos, en primera instancia, la manera cómo la voz animal articula la crítica política y sexual en la novela. Para ello, estudiaremos la estructura formal del texto, el papel de los personajes secundarios y protagonistas, la intención narrativa del texto y la función de los dos narradores, uno de los cuales es el personaje principal de la historia. Una vez que poseamos una comprensión más clara del funcionamiento de la sátira, daremos un paso, un tanto arriesgado, al contexto³ del autor. Esto con la finalidad de desentrañar el posible motivo de la sátira. Decimos

²Alfaguara publicó *Indiscreciones de un perro gringo* en 2007. Los números de las páginas corresponden a esta edición.

³ Milagros Ezquerro lo define en su obra *Leer escribir* como idiotopo, y de él dice: “El idiotopo del productor está en interacción con las circunstancias geográficas, socio-históricas y

CAPÍTULO II

que este último paso es arriesgado por la connotación que aún poseemos de un autor como individuo coherente y único, un ente biográfico más que un ente productor. Queremos dejar en claro, que no apoyamos esta idea⁴. Al hablar de un motivo que explique, en cierta medida, la sátira, estamos hablando desde un punto de vista textual —la historia también como un texto—, y no puramente biográfico. No se trata de una motivación de Luis Rafael Sánchez, sino de un conjunto de voluntades —por ejemplo, los movimientos políticos⁵, las tendencias literarias de su generación⁶, su origen mulato, etc.— que convergen y trabajan desde este nombre.

Nuestra intención final es probar que *Indiscreciones...* es una novela con una sátira contundente y explosiva, que dinamita las instituciones e ideologías conservadoras de la sociedad estadounidense. La voz animal articula dicha sátira desde la periferia. Se trata, además, de una periferia a la tercera potencia. Buddy es un animal doméstico, además de ser una voz que

culturales en las que éste se integra en el momento de la producción del texto: esta interacción podrá tener más o menos impacto, podrá ser más o menos consciente y voluntaria por parte del productor, pero siempre será efectiva.” (Ezquerro, 2007: 24) Nuestra idea de contexto es la misma.

⁴Vemos en el autor a un productor como lo explica Ezquerro: “Si, en la gran mayoría de los textos, el autor forma parte integrante del sujeto A, no constituye su totalidad, sino lo que podríamos llamar el “núcleo duro”. En torno a ese núcleo, caracterizado por el idiótopo A, vienen a agregarse todos los elementos que han participado en el proceso de producción: desde las características de la persona que escribe, su cultura, su biografía, hasta el conjunto de las posibles participantes secundarios en ese proceso (maestros, discípulos, parientes, amigos, prologuistas, editores, ilustradores, etcétera, véanse los “agradecimientos” o las dedicatorias). Esto como mínimo, si se considera al sujeto A en sincronía en el proceso de producción.” (Ezquerro, 2007: 71)

⁵“La política especial desarrollada en el *estadolibrismo* ha transformado una relación colonial en una relación federal anómala (...) En esta nueva situación, los conceptos de colonia y nación no logran explicar la complejidad de Puerto Rico. (...) Puerto Rico no es una nación que lucha contra el colonialismo es, mejor dicho, un cuerpo político anómalo que negocia con el federalismo.” (The particular politics developed through *estadolibrismo* has transformed a colonial relationship into an anomalous federalist relationship. (...) In this new situation the concepts of colony and nation fail to grasp Puerto Rico's complexity. (...) Puerto Rico is not a nation struggling with colonialism but rather an anomalous body politic dealing with federalism.) (Soto-Crespo, 2009: XX,XXI)

⁶“La producción de nuestro siglo en el contorno del arte isleño ha sido y sigue siendo el instrumento que hace frente al imperio, ya sea bajo la elaboración de proyectos míticos que sustituyen los discursos del poder o bien por la creación de nuevos discursos que amenazan los cimientos de la estructura del sistema.”(Figuerola, 1989: 3)

sugiere la del migrante latino, alejado de los formalismos de la jerga anglosajona. Y, por último, es una voz picaresca, que evoca de manera clara a Cipión y Berganza.

Género al interior del género

El testimonio de Buddy está dividido en tres capítulos. Cada uno responde a tres momentos claves dentro de la argumentación jurídica. En primera instancia, tenemos la justificación de la validez del testigo: probar si éste puede o no testificar. En un segundo momento, tenemos la presentación de las atenuantes legales; es decir, las posibles normas que han sido violadas, y cuya violación afecta la formulación del testimonio. Y por último, tenemos el testimonio de lo sucedido, en este caso, la relación amorosa en el Salón Oval de Bill Clinton y su joven amante. Cada una de estas tres facetas representa un procedimiento judicial claramente identificable. Podríamos resumirlos de la siguiente manera:

1.- Validación del Testigo
2.- Atenuante legal en la elaboración del juicio
3.- Testimonio

Existen pocos discursos tan convencionales como el jurídico. En él, la ambigüedad de una frase o una formulación errónea puede resultar de fatales consecuencias. Se espera de todos los participantes un discurso sobrio, claro, conciso y respetuoso. En caso de no haberlo, los abogados y el propio juez tienen la posibilidad de erradicar al infractor. Otro elemento importante es la finalidad persuasiva del testigo. Si bien el testigo no desea convencer de igual manera que un abogado, su testimonio fluctúa entre la retórica y la narrativa. No se busca un placer estético, sino obtener *una* verdad de los hechos.

Teniendo esto en claro, resalta con mayor fuerza el testimonio de Buddy, porque realiza todo lo contrario a lo que se espera de un testigo. Sin llegar a rebasar las fronteras que causarían un cese o un despido de la corte, su lenguaje es coloquial en exceso, jamás responde una pregunta directa y se pierde en digresiones interminables. Adivinamos a través de las interpelaciones incluidas en su discurso —los jueces no hablan en todo el texto—, el enojo, la discordia, y la amenaza de los jueces. Así se entienden frases como: “Un científico me reclama

CAPÍTULO II

objetividad” (Sánchez,2007:65), “Reparo en las miradas ferósticas” (:115), “¡Poetas, háganme el favor de sentarse!” (:84). Los jueces quieren un discurso concreto y respetuoso de las normas, el testigo les entrega otro digresivo e irreverente.

Podemos decir que la finalidad más importante de un género retórico es convencer. Mientras que la finalidad del género novelístico, entre otras, es crear preguntas. Existe, por lo tanto, una contradicción natural entre ambos géneros. Con las posibilidades de esta contradicción se juega gran parte de la sátira. Buddy es un afluente novelístico que desborda la estructura discursiva judicial. Podemos analizar la brecha que divide a ambos, al comparar la clasificación ya mencionada con los títulos de los tres capítulos:

1.- Validación del Testigo	Elogio de la perrunidad
2.- Atenuante legal en la elaboración del juicio	Gángsters perfumados
3.- Testimonio	La herejía genital

En la primera instancia tenemos el título legal, en la segunda el literario. Éste último carcome poco a poco al primero. Si bien, se mantienen las apariencias de un testimonio judicial, es bien claro que el poseedor de la voz narrativa las dirige a su antojo. La adquisición de una voz excéntrica en el centro de un discurso solemne evidencia desde la estructura misma una clara intención burlesca.

Otro análisis nos merece el Prólogo y el Epílogo del texto. En ellos encontramos de igual manera el fenómeno de las muñecas rusas: género dentro de otro género. Pero tratamos en este caso con una metaficción, donde un segundo narrador intenta probar la veracidad del manuscrito que es, a su vez, el cuerpo de la novela. Hay por lo tanto, un encuentro entre género narrativo y género histórico, encuentro en el que, nuevamente, se juega la sátira. Según Ezquerro, la diferencia entre ambos géneros radica, sobre todo, en la manera de establecer sus relaciones intertextuales. Un texto histórico “debe explicitar sus fuentes, citar todos sus documentos, justificar y fundamentar toda interpretación.” (Ezquerro,2007:144), mientras que: “El texto-fuente de un texto literario es la Literatura en general y, eventualmente, tal o tal texto en particular.” (:145)

La maniobra que realiza el segundo narrador, al que llamaremos por términos prácticos, el Prologuista, es justificar por todos los medios posibles que la novela tiene una relación

intertextual confiable y veraz. Pero tan grande y disparatado es su esfuerzo de justificación, que el resultado es invariablemente el opuesto. En lugar de limitarse a decir que encontró el manuscrito en un vagón del Metro, lo cual lo hace ya poco confiable bajo los parámetros de la historia, el prologuista nos describe detalle a detalle la aparición en el Metro de un chino con diez bolsas de plástico, una en cada dedo, cuando el chino desea salir del vagón una de las bolsas le pesa más de lo normal:

La furia le surtió los poros, los capilares, el nervio ciático, los plexos solar y sacro. Barboteando injurias y maldiciones, Confucio catalogó de robo lo que debió ser una lamentable equivocación. Causó la equivocación, o la permuta inintencionada, la hazaña de entrar y salir del tren en la estación de la calle Noventa y Seis, donde se enlaza los trayectos del condado del Bronx y el condado de Manhattan: en el revolú las manos se confundieron y agarraron bolsas de papel que no le pertenecía.(Sánchez, 2007:162)

Dentro de la bolsa estaba, claro está, el manuscrito. Después de leerlo, el narrador decide buscar su probable escritor. Visita la oficina de objetos perdidos; publica en varios periódicos una convocatoria para un concurso literario con tema canino; recorre el posible trayecto del personaje asiático —llamado por él, Confucio— dentro y fuera del Metro. Todo fracasa. La conclusión final es que, muy probablemente, el texto sea un original escrito por el perro Buddy, y rescatado del juicio por una mano salvadora. Esta justificación de la fuente bibliográfica de cincuenta páginas, en realidad lo que hace es parodiar la relación de un texto histórico con sus fuentes. En lugar de fichas bibliográficas, tenemos a un chino caminando con una bolsa en el Metro; en lugar de notas al pie de página, tenemos un anuncio publicado en el periódico convocando a escritores caninos.

Este mismo procedimiento se repite en el prólogo de la novela. En él se menciona una autobiografía inédita de la hermana de Napoleón, Marie Paulette Bonaparte. El narrador alaba la originalidad y la gracia de este texto, en el que “la corsa sensual alardea de *los negros de todos los colores* que tuvo a su alcance en Puerto Príncipe, cuando vivió allí en calidad de esposa del general Carlos Víctor Manuel Leclerc.” (:18) De acuerdo con las fuentes históricas, Paulette Bonaparte vivió en lo que los franceses llamaban Saint-Domingue, y fue testigo también de la guerra de rebelión dirigida por Toussaint L’Ouverture. Saber, sin embargo, si tuvo una vida sexual activa en la isla, es un hecho, hasta ahora, difícil de establecer. Faltaría para ello un

CAPÍTULO II

documento histórico que lo probara.⁷ Sugerir, desde el Prólogo, que el narrador posee dicho documento, es duplicar a menor escala lo que se realizara con el manuscrito de Buddy: una sátira de un género que se pretende serio y, en la manera de lo posible, objetivo.

Para confirmar la parentela entre ambos manuscritos, el de Paulette Bonaparte y el de Buddy, el narrador nos dice que los guarda a ambos en la misma bolsa mientras pasea por las calles de Nueva York:

También, por razones sentimentales, guardé en la misma bolsa la autobiografía delirante y quimérica que escribió Marie Paulette Bonaparte, titulada *Carne de Hombre a la Pauline*. ¡No obstante la fama de codiciosos, a los ladrones nos conforma poco: dos obras robadas en circunstancias disímiles, ambas inéditas y explosivas, y un solo escondite! (:194)

Ambos textos, la novela de Buddy y la autobiografía de Paulette, revelan la vida sexual activa y supuestamente desenfadada de mandatarios políticos. En ambos casos, las fuentes bibliográficas que respaldan la aparición y creación del texto son anecdóticas, irreales y chuscas. Tenemos, por lo tanto, los géneros Histórico y Judicial burlados por dos voces narrativas (Buddy y Prologuista) que se ríen, con una risa hereje, de su seriedad y su pretensión de verdad absoluta.

La voz del migrante

La voz irreverente y divertida de Buddy, el hecho además de tratarse de un perro, lo vuelve un ser querido y simpático para el lector. En la dualidad de géneros manejada dentro de la trama —Discurso judicial-Testigo novelesco— y en la dualidad semántica que veremos después, Buddy está siempre en el lado de los buenos, los que se divierten. Es normal que así sea, porque él es quien crea dichas fronteras. Incluso desde su nombre se sugiere un lazo de camaradería y amistad con el lector. Buddy, en inglés coloquial, significa amigo.

⁷ Por mencionar una de las fuentes más populares, y menos académicas, Wikipedia dice de Pauline Bounaparte lo siguiente: “Pauline accompagne son mari à Saint-Domingue lors de l'expédition de Saint-Domingue (actuellement Haïti), destinée à mater la rébellion menée par Toussaint Louverture. En dépit de la position de son frère, et du fait des absences fréquentes de son mari en campagne, Pauline a de nombreuses aventures à Saint-Domingue, souvent avec des soldats de bas-rang et des officiers.” (Wikipedia)

Es interesante remarcar que el nombre de Buddy está en inglés. Podría parecer evidente que así fuera, ya que se trata de un perro nacido y criado en Estados Unidos. Sin embargo, el resto de los perros tienen nombres de origen latino: Giulietta Degli Espiritu, Tango, Vals, Rareza. El hecho de conservar el nombre en inglés, en lugar de traducirlo a Amigo, Compinche o Cuate, es una afirmación clara de que Buddy debe ser entendido como alguien estadounidense, un alma yanqui. Eso sí, un yanqui de clase baja, de habla coloquial, grosero y directo. Dentro de la mentalidad del norteamericano promedio, podríamos decir que esta idiosincrasia pertenece al migrante. Para enfatizar aún más la relación Buddy-migrante, tenemos la selección de un animal doméstico y subyugado, como el perro, que sirve de analogía a un pueblo obligado, normalmente, a trabajos manuales, que ocupa la base de la escala social. Por último, el perro es un animal con un gran historial en la literatura hispanoamericana, historial que el mismo Buddy no se olvida de mencionar: Cervantes y Unamuno. Es posible, por lo tanto, afirmar que Buddy representa al migrante latino adaptado a la cultura yanqui, y del cual depende, nada menos y nada más, que la suerte del presidente. Si Buddy confiesa lo que vio, Clinton es declarado culpable. Si miente, lo salva.

Ante esta imagen del latino ocurrente, espontáneo y sincero, se opone la lista de empleados de la Casa Blanca que secuestraron y torturaron a Buddy. Con ellos, tenemos por primera vez, el mestizaje en los nombres: Chiquito Banano, Hecho en Hollywood, Frito Lay. Los únicos con nombres totalmente anglófonos e hispanos son Sam Terminator y Bipolar. Un hecho interesante es que los cinco, sin excepción, son nombres con connotaciones peyorativas. El primero evidencia, y en cierta manera pone en ridículo, a la cultura machista latinoamericana; el segundo juega con la dicotomía cine de arte—cine basura; el segundo tiene la palabra coloquial con la que en varios países de Hispanoamérica se llama al que está muerto o en la quiebra: frito; Sam Terminator es una conjunción grotesca del peor imperialismo yanqui; y, por último, Bipolar es alguien con un padecimiento psicológico. Ninguno de los cinco merece simpatía. Son, de manera evidente, la antípoda de Buddy, el Amigo. Es interesante que no podamos identificar al enemigo con un grupo étnico—racial homogéneo. No se trata del hombre blanco norteamericano, el *wasp*, ni del latino de primera generación con nombres españoles. Los personajes más despreciables son, en su mayoría, mestizos, individuos que en su nombre revelan una combinación fallida. La novela nos enseña, de esta manera, que es imposible trazar fronteras

CAPÍTULO II

visibles entre grupos étnicos. Si bien, Buddy es la imagen de un migrante latino amable y exitoso, tenemos también su contraparte.

Otro grupo bien definido de personajes son las perras, amantes de Buddy. En este caso tenemos, de nueva cuenta, nombres de origen hispano: Melocotón, Tango, Vals, y Rareza. Hay un nombre italiano, Giulietta Degli Espiritu, e inglés, Titanic. En este caso, más que la lengua de origen, destaca en los nombres una sugerencia burlesca a la sexualidad voluptuosa. Esta sugerencia se confirma en la novela, al descubrir que Buddy es, en cierta manera, una víctima de la pasión desenfrenada de sus amantes. Así pues, Melocotón es una fruta cuya forma nos sugiere la forma de los genitales femeninos; Tango y Vals son dos ritmos que no admiten a una sola persona, funcionan en dueto; Rareza es sinónimo casi de perversión; Giulietta Degli Espiritu es una conjunción burlesca de un concepto espiritual y un nombre cuya fonética en español se acerca al de la palabra chuleta; por último, Titanic nos refiere a una hipérbole. Estamos, por lo tanto, ante cinco personajes cuyos nombres revelan una carga sexual fuerte. De la misma manera que los cinco secuestradores y torturadores de Buddy le hacen honor a la connotación represiva, violenta y burlesca de sus nombres, las seis amantes de Buddy son ninfomaníacas o víctimas de una sexualidad problemática. Esta imagen peyorativa de lo femenino está presente en todo el texto, desde Paulette Bonaparte, Mónica Lewinsky y las amantes de Buddy. Lo analizaremos a mayor profundidad en un momento posterior, pero por ahora podemos decir que, si en Buddy se descubre el humor, la algarabía y la irreverencia del estereotipo latino, también se descubre su machismo.

Así pues, los personajes de *Indiscreciones...* forman grupos semánticos homogéneos. Por un lado están los negativos, formados por los torturadores y los jueces, quienes si bien no son descritos dentro de la novela, podemos imaginarlos con las interpelaciones del narrador. Están también las perras, amantes de Buddy, quienes comparten un instinto natural por el sexo. Y del otro lado, está Buddy⁸, quien es el migrante latino y la voz divertida, ocurrente y sincera de la novela. Buddy es un puente fácil de cruzar entre el lector y la historia. Esta manera de clasificar a los personajes en grupos homogéneos nos remite, a su vez, a una tendencia de la literatura satírica a trabajar sobre todo en los significantes, la superficie de los personajes, (como lo

⁸Aunque no aparezcan nunca en la novela, los personajes de Bill Clinton y Mónica Lewinsky parecen amoldarse a los estereotipos de los canes. Clinton es como su mascota Buddy, y Lewinsky es como las perras.

señalamos en *Rebelión en la granja* de Orwell), en lugar de los significados, y su cuota inevitable de ambigüedades y contradicciones.

Las ideas centrales

La estructura formal del texto es netamente satírica porque dinamita los fundamentos “serios” del género histórico, jurídico y novelesco.⁹ Sin embargo, la burla no se consume en la parte formal del texto. Al contrario, se potencializa. Es nuestro interés ahora abordar los blancos temáticos de la sátira. Para hacerlo de manera ordenada, podemos resumir la estructura semántica en tres ideas centrales que aparecen reiteradamente en el testimonio del narrador. Estas ideas, a su vez, funcionan en relación a sus opuestos. Al fin y al cabo se trata de un juicio, donde a una verdad se le opone su contraria. Las ideas son estas:

Sexualidad	→	Castidad
Masculino	→	Femenino
Espontaneidad	→	Mojigatería

Sexualidad — Castidad

El acto por el cual se condena al presidente Clinton, una relación extramatrimonial, responde a un crimen de índole moral: la violación al compromiso de fidelidad jurado ante el cónyuge, la comunidad y la Iglesia. La virtud que se opone a este acto condenable es la castidad. De hecho, la definición de la RAE guarda un apartado especial para la castidad conyugal, al afirmar que es una “(cualidad y virtud) que se guardan mutuamente los casados.” Subyacente a la acusación de infidelidad, se encuentra pues, esta virtud violada; el hecho de que el acusado no supo ser casto.

Buddy, el testigo, no refuta este hecho, no puede hacerlo sin antes mentir. Lo que refuta entonces es la dualidad en sí. Para él, la naturaleza de todo ser (perro u hombre), es

⁹ Durante una presentación de la novela, López Baralt afirmó que a ella le interesaban más de la novela: “los elementos narratológicos de la obra y esto es un rasgo cervantino profundo. En este perro gringo no sabemos bien quién narra.”(Barault, 2009) Si bien la mención a Cervantes es constante en casi todos los críticos de este texto, Baralt es la primera en abordarla desde la complejidad narrativa.

CAPÍTULO II

fundamentalmente sexual. El pecado no es entregarse a las pasiones carnales, el pecado es contenerlas. La manera de sustentar esta postura se da por medio de descripciones obscenas, alabanzas al sexo y acusaciones directas a quienes lo condenan y lo persiguen. Esta estrategia discursiva está presente desde el inicio del testimonio y se incrementa en tanto que la narración se acerca al hecho inculpativo. En el primer capítulo, apartado 6, Buddy afirma que, según Gershon Legman, existen “catorce millones, doscientas ochenta y ocho mil cuatrocientas técnicas buco-genitales.” (:35) Ante esta elevada variedad, lo extraño no es que el presidente Clinton haya practicado una sola técnica, lo extraño es que no haya practicado más. Esta afirmación también supone que todos los presentes, incluyendo los jueces, han experimentado aunque sea una variedad de sexo oral. No hacerlo, es casi un problema de estadística.

Una vez consolidada su postura filosófica, Buddy aborda los ejemplos. En el segundo día de su testimonio, se deja llevar por circunloquios que terminan invariablemente con la mención a sus amantes:

Un ingenio griego define a Eros como el dios que desasosiega a los amantes. Desconocía tal desasosiego hasta cuando se me realambró el hipotálamo. A partir de entonces me desasosegaron la cuca vivaracha de Giulietta Degli Espiritu, las cucas glotonas de las gemelas Tango y Vals y la cuca envidiosa de Rareza, quien nació con dos rabos y abanica el *penis baculum* mientras ocurre el acto metedor. Eros, por tanto, significa apresuramiento por llegar a donde el amor arde. (:95)

La poesía y sabiduría representada en el dios Eros, así como la creatividad de las técnicas buco-genitales son un ataque directo a la seriedad y supuesta castidad de los jurados. Antes incluso de narrar la “herejía genital,” Buddy nos está indicando quiénes son los verdaderos criminales.

Esta declarada vocación sexual es una constante en todo el texto. El sexo es un ideal de vida: “Ningún placer sobrepasa el placer de adentrar un cuerpo con la dureza intransigente del órgano de animal macho.” (:95). También es el único medio para alcanzar la verdadera democracia: “Al instante de culminar el placer se abolen los poderes y los títulos, los timbres sociales y las razas, la educación y la falta de ella.” (:132) De ahí que, quienes dicen practicar la castidad traicionan su naturaleza y el funcionamiento social más adecuado. Culpable no es aquel que tiene sexo fuera del matrimonio, culpables:

Son quienes escamotean el derecho del cuerpo al deleite en el nombre de la más horrenda de las perversiones, la castidad. Son quienes se despreocupan de los acontecimientos en la cama propia y se preocupan de los acontecimientos en las camas ajenas. (...) Son quienes jamás supieron de las fiestas rumbosas que se organizan al sur del ombligo. (:122)

Se revierte, de esta manera, la dicotomía que tiene a Clinton en el banquillo de los acusados. En la clara dualidad expuesta por Buddy, los miembros del jurado representan el lado negativo de la balanza. Si Clinton es declarado culpable, estaría pagando por un crimen que, como muestran todas las razones de Buddy, no tiene nada de criminal.

Masculino — Femenino

Al igual que en la dicotomía anterior, existe un juicio valorativo entre lo masculino y lo femenino. Con esta nueva dualidad, nos topamos con las imágenes más tradicionales del patriarcado y la cultura machista. Por un lado, tenemos al proveedor de bienes y seguridad, el macho, y del otro lado, a quienes agradecen dichos bienes otorgando placer, la mujer abnegada. Obviamente, el modelo contrario es el feminista, que centra a la mujer en un rol equitativo al hombre; y también el movimiento gay o queer, que afirma que ambos roles, mujer y hombre, son dos convenciones sociales.

Empecemos con la relación sexual más notable e importante de la novela: la relación entre Clinton y Lewinsky. Esta relación supone, desde su origen, una desigualdad jerárquica: el jefe y su secretaria. La falta de igualdad en la escala social se reproduce después en la relación sexual. El único que tiene orgasmo —*emission seminis*, como dice Buddy— es el presidente. La mujer se limita a proporcionar placer, sin disfrutarlo por su cuenta. Se trata, por lo tanto, de una subordinada que además de ello —o debido a ello—, encuentra su placer en el placer del superior. A diferencia del resto de los hombres, que buscan una ganancia, ya sea política o económica al ver al presidente, la mujer concede placer de manera gratuita. Hablando de él mismo, Buddy dice: “Si le meneaba el rabo a los papas y los dalai lama, a los imanes y las testas coronadas, a los presidentes de república y las estrellas cinematográficas, gente que venía a medrar, ¿cómo no iba meneárselo a quien llegaba a la Casa Blanca a dar?” (:130) La mujer, la buena mujer, es una ninfa dadivosa que llega “a la Casa Blanca a dar” sin pedir nada a cambio. Esto la diferencia de los hombres, líderes de Estado, religión y cultura, que llevan una intención subyacente de ganancia política o económica. Para enfatizar esta diferencia entre los géneros, el

CAPÍTULO II

jurado que cuestiona a Buddy, no sugiere jamás que exista una acusación contra Lewinsky, aunque ella también fue partícipe de la relación. La acusación es únicamente contra el presidente. Esto se puede entender bajo dos motivos excluyentes: la naturaleza de lo femenino es ajena a la lujuria, y por lo mismo, el acto sexual es un trámite vacío que la victimiza; o su naturaleza está tan imbuida en lujuria, que no merece la pena si quiera intentar una reformación. Cualquiera de los dos casos, implica una exclusión de lo femenino al mundo pasivo de los espectadores, en oposición a lo masculino activo.

Las compañeras sexuales de Buddy se encuentran dentro de la segunda opción: más allá de toda reformación. La exacerbada sexualidad de las perras está sugerida desde sus nombres: Titanic, Rareza, Melocotón, etc. A esto, se le agregan descripciones bastante gráficas y coloquiales: “cucas glotonas” y “cuca vivaracha”. Esta visión no es exclusiva del primero narrador. No hay que olvidar a Paulette Bonaparte, mencionada ya en el Prólogo, cuya vida sexual desorbitada está claramente sugerida con “*los negros de todos los colores* que tuvo a su alcance.” (:18) No existe, de hecho, un personaje femenino sin una vocación sexual declarada. Su naturaleza se describe como una carencia, y su deseo es la necesidad imperante de llenarla, a como dé lugar, con un hombre.

La masculinidad implícita en estas descripciones es la de alguien que se limita a satisfacer la obsequiosidad de la mujer. Dentro de esta lógica, lo femenino es la rendición del poder y la obligación de conceder placer a otro. Después de la paliza propinada por sus cinco captores, el mayordomo y el ama de llaves encuentran a Buddy sangrando en la alfombra. A la mención de una probable pelea, el mayordomo afirma que es imposible porque a Buddy lo caparon de cachorro. Enfurecido con esta afirmación, Buddy elabora una lista de sus amantes con la cual puede probar que para él, no hay nada mejor que el sexo: “¿Interrogaron a cuantas perras llevo montadas si poseo güevo suficiente? ¿Interrogaron a Giulietta Degli Espiriti? ¿Interrogaron a las gemelas Tango y Vals? ¿Interrogaron a Melocotón? ¿Interrogaron a Popea?” (:100) Tanto enfatiza en ello, que el segundo narrador de la historia —“el prologuista”— se pregunta: “¿Fingiría Buddy Clinton ser el protagonista de una explosiva actividad viril para ocultar la capadura?” (:197)

La capadura implica una rendición de poder, y con ello, la necesidad de otorgar concesiones. Clinton recibe el placer que le merece su posición: “He oído a una hiperseñora, presidenta del club más exquisito de de la Nación Esencial del Universo, susurrar: *Señor*

Presidente, pequemos en nefando.” (:139) Negar esta realidad sería igualmente negar que el ser humano —y el perro— está abocado al sexo, en lugar de la castidad; sería culpabilizar a Clinton de un crimen que no amerita ese nombre. Dentro de esta realidad sexual inamovible, lo Femenino representa la parte desventajosa, incompleta, capada, mientras que lo Masculino es la parte activa y dominante.

Espontaneidad — Mojigatería

Mojigato, en definición de la RAE es: “Beato hazañero que hace escrúpulo de todo” (RAE, 2010). La inclusión del término “beato” le agrega al concepto la dimensión ética cristiana que queremos darle. La diferencia entre un mojigato y un hipócrita se da al nivel de dichos valores cristianos. Preferimos dicho término al de hipócrita por esto mismo, y en honor también a Buddy, que odia los gatos, e incluso crea el neologismo: “Ensalada de gatuperios.” (Sánchez, 2007: 78)¹⁰

La mojigatería se opone al ideal de espontaneidad, popular en los Estados Unidos. El espontáneo es aquel que sigue su voluntad, en lugar de las restricciones de una institución, esto por considerar que dichas restricciones no tienen fundamentos reales.¹¹

Durante su testificación, Buddy llama a los miembros del jurado con varios mote despectivos: analfabetos sensuales, fanáticos moralistas, Afectos a la Moral Sin Tacha, ciudadanos del sexo anestesiado por la frustración y la culpa. Destaca en todos estos motes la

¹⁰ Como dato curioso, menciono también una respuesta de Rafael Sánchez a la pregunta: “¿Convive con los animales?/ No, los detesto. Sobre todo a los gatos. Me sé gatófobo.” (Sánchez, 1994: 98)

¹¹ El crítico inglés Terry Eagleton resume el pensamiento detrás del relativismo de la post-modernidad de la siguiente manera: “La norma ahora es el dinero, pero como el dinero no tiene principios ni identidad propia, es como si no hubiera norma alguna.” (The norm now is money; but since money has absolutely no principles or identity of its own, it is no kind of norm at all.) (Eagleton, 2004: 17) Al querer encontrar las bases históricas y filosóficas del problema, Eagleton agrega: “Si llegara haber una confrontación entre el dinero y la metafísica, esta última tendría que irse. El sistema necesita nuevas formas de legitimación, y ha llegado, en esta fase post-Nietzscheana, a una espantosa solución que corta el problema de raíz: No intente legitimarse (...) Legitimarse es parte del problema, no la solución.” (If it comes to a showdown between money and metaphysics, the latter will have to go. The system needs to find new ways of legitimating itself, and has come up in its post-Nietzschean phase with a startlingly root-and-branch solution: Don't try to legitimate yourself at all. (...)) Legitimation is part of the problem, not the solution.) (: 199)

CAPÍTULO II

mención a la moral relacionada con el fanatismo, la frustración y la culpa. Se trata de una moral que se escandaliza y busca castigar la diferencia. Pero no lo hace fundamentada en una argumentación científica o racional, su sustento es la tradición religiosa. Frente a ésta, se opone un discurso espontáneo y humorístico.

Al inicio de la novela, Buddy menciona el motivo por el cual se le instaló un complejo de “servomecanismos” para facilitarle el habla. El motivo principal de esta humanización:

fue extraer secretos a mis entrañas. Lo que no significa secretos de bombas con cabezas nucleares o secretos de una eventual guerra bacteriológica. Tampoco secretos de los gobiernos que nos conviene desestabilizar o invadir. Significa secretos de amoríos fugaces, que yo guardaba sin saberlo, pues permanecían en estado durmiente. (:24)

Esta crítica alude veladamente a una de las paradojas más evidentes de los mojigatos: mientras que son cómplices de matanzas a gran escala, invasiones desestabilizadoras, armas bacteriológicas, se escandalizan por la moral matrimonial de un individuo. El desfase entre la moral pública y la privada es uno de los motivos principales que fundamentan la irreverencia y acción del espontáneo.

Ante la intransigencia y la hipocresía fundamentada en tradiciones caducas, Buddy actúa como un individuo espontáneo. Esta espontaneidad se caracteriza, entre otras cosas, por su poder de desacralización. Hemos visto la manera cómo invierte la dicotomía sexo—castidad, refiriéndose al primero con un lenguaje claro y directo, rehuendo los eufemismos tradicionales. Además del sexo, otro valor tradicional contra el cual arremete Buddy, es la humildad y la modestia. En un momento del juicio, cuando se le acusa de ambicionar más de la cuenta, Buddy responde: “¿Son malos los santos? Ambicionaban la santidad y la consiguieron. ¿O no consolaba al apestado de Roque de Montpellier sospechar que le tocaría el premio gordo de la santidad?” (:80) Los mismos santos, que representan el ideal de una moral abnegada y de sacrificio, son, en realidad, cazadores de la fama.

Al mejor estilo norteamericano, Buddy promueve el ideal capitalista por excelencia, a la vez que denuncia la inmovilidad e ineficacia de las tradiciones mojigatas. Para reforzar esta postura, narra después un supuesto encuentro místico entre dos ángeles, uno de los cuales resulta ser un astuto comerciante: “Mientras reintegraba los videos a la falsa joroba, el ángel

transportista le respondió (al ángel sepulturero): *Te los entrego si me consigues el autógrafo del bueno y santo de Dios. Necesito negociarlo ya.*” (:86)

La espontaneidad le quita la voz a la mojigatería, aunque ésta última se vuelve un interlocutor indispensable. Sin un referente ético tradicional contra el cual postularse, y sin un discurso contestatario en relación al cual ubicarse, la dicotomía desaparece. No habría juicio. Lo mismo sucede con las dos dicotomías precedentes. Ninguna de ellas se sostiene sin su opuesto. Estamos ante una lucha cíclica, donde importa saber quiétiene la palabra, La sexualidad, lo masculino y una cierta idea de lo espontáneo hablan a través de Buddy.

Ahora que conocemos el contenido de su mensaje y los blancos de su sátira, nos resta indagar en la manera en que ésta se realiza en el caso particular de un narrador canino y otro, posiblemente, humano. Hemos pasado de la estructura del texto a su contenido, ahora regresamos de nueva cuenta a la estructura, para analizar uno de sus elementos más interesantes y complejos: el narrador.

Los dos narradores

Hay dos narradores en esta novela, ambos en primera persona. El segundo narrador interviene únicamente en el Prólogo y el Epílogo. El Epílogo, por su parte, rebasa por mucho la cantidad de páginas que normalmente se le asigna. De un total de doscientas, éste se desarrolla en cincuenta. Por su parte, el narrador canino ocupa el grueso de la novela y es quien, de manera original, controla y le da vida a la trama. Empecemos pues, con éste último.

Buddy

Podemos hablar de una función narrativa al interior y otra al exterior del texto. La primera responde al interés del narrador como personaje principal, la segunda en tanto a su papel de narrador. Defender a su amo, sin tener, por ello, que mentir en el juicio —“Con la pata derecha levantada, con la testuz y el hocico en alto, con las orejas enhiestas, juro decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad” (:109)— es la intención central del personaje. Buscar a un lector, que Umberto Eco define como “lector modelo”¹², es su intención al exterior del texto.

¹² En su libro *Lector in fabula*, Eco escribe : “*Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif*” (Eco, 1985: 65) Lo cual justifica, la

CAPÍTULO II

En lo que concierne a su primera función, o función interna, podemos decir que Buddy fracasa. Una vez relatada “la herejía genital”, se le desconecta del mecanismo que le permite hablar y Clinton es declarado culpable. La pérdida del lenguaje del narrador está indicada por dos errores gramaticales en su discurso: “Llevando una boca seca en la rama.”(:146) y “Necesito urgencia con ayuda.” (:147) Sus últimas palabras, antes de ser encerrado en una jaula, son: “hipócrita indiferencia.”(:148) Los mecanismos de poder siguen siendo los mismos, nada ha cambiado. Al presidente se le acusa públicamente de adulterio —como, de hecho, sucedió—, afirmando que en caso de infringir la moral, lo importante no es el acto, sino ocultarlo con un velo de silencio. Triunfa pues, la mojigatería.

La voz canina es, sin embargo, la única que logra perpetuarse en un libro. Y en tanto que consigue la complicidad de su lector modelo, su función al exterior del texto se cumple exitosamente. Podemos afirmar que esta búsqueda de complicidad está implícita en todos los textos. Todo narrador cumple, ya sea de manera voluntaria o no, la segunda función que le hemos asignado. Esto no quiere decir, sin embargo, que sea imposible o banal estudiar la manera en que ésta función se lleva a cabo. Para analizarla al interior de nuestro texto, hemos escogido uno de los primeros apartados del juicio: “Validación del testigo/Elogio de la perrunidad.” Este apartado es importante porque en él entran en juego tres temas que apelan a un lector claramente identificable, que podríamos denominar, en término opuesto al mojigato, como un lector ilustrado. Estos tres elementos son: ciencia, literatura y religión.

Sabemos que entre los perros el sentido más importante es el olfato; su aparición en la literatura está marcada por este hecho.¹³ Buddy no se limita a mencionar su capacidad olfativa,

siguiente afirmación: “Ce qui nous amène à dire (...) que le Lecteur Modèle de l’Œdipe n’est pas celui auquel Sophocle *pensait* mais celui que le texte de Sophocle postule.” (: 234)

¹³ Los ejemplos son innumerables, pero para citar dos, tenemos a Paul Auster que escribe lo siguiente en su novela *Timbuktu*, protagonizada por un perro: “Para el conocimiento verdadero, para la comprensión genuina de la realidad en todas sus variadas configuraciones, sólo la nariz era valiosa. Todo lo que el señor Bones conocía del mundo, todo lo que había descubierto en el tema de las pasiones y las ideas, había sido gracias a su sentido del olfato.” (For true knowledge, for a genuine grasp of reality in all its manifold configurations, only the nose was of any value. Whatever Mr. Bones knew of the world, whatever he had discovered in the way of insights or passions or ideas, he had been led to by his sense of smell) (Auster, 2000: 38) Virginia Woolf, en su novela *Flush*, cuyo personaje principal es el perro de la poeta inglesa Elizabeth Browning, escribe: “Dónde la señora Browning veía, él olía; dónde ella escribía, él olisqueaba.” (Where Mrs. Browning saw; he smelt; where she wrote; he snuffed.) (Woolf, 2002: 124)

además de ello, presenta una serie de datos científicos que justifican sus dichos: “Olisqueamos los tumores cancerosos bajo la piel. Hasta olisqueamos las chinches que se refugian en el colchón.” (:38) Y: “la audición perruna resulta dieciséis veces más potente que la humana.” (:38). Más allá de saber si son ciertos o no dichos datos¹⁴, destaca aquí la importancia que Buddy concede a la ciencia. La ciencia es, en cierta manera, la disciplina que ha ido relegando poco a poco a la religión; los científicos nos revelan más sobre nuestra naturaleza, y la manera en que podemos comportarnos, que el sacerdote o el rabino. Reproduciendo este desplazamiento histórico a menor escala, podemos ver a Buddy incluyendo en su discurso un ingrediente moderno, mientras que el jurado está estancado en una ética caduca.

Después del discurso científico, sigue otro de índole artística. Para defender su calidad como testigo, Buddy menciona obras literarias donde los personajes principales son perros. Estas obras son: *El coloquio de los perros*, *Niebla* y *La insoportable levedad del ser*. Y dice:

En una novela corta de Miguel de Cervantes dos perros chacharean con una agudeza que ustedes querrían para sí. Unamuno encarga al perro Orfeo, hondo conocedor de la comedia humana, narrar el epílogo de su novela *Niebla*. Y en la novela *La insoportable levedad del ser* el perro Karenin, sobreponiéndose al achaque y la descomposición orgánica, intenta reconciliar a sus amos. (:38)

Destaca en esta lista, que todas las obras pertenecen a la alta literatura, ya sea clásicos modernos o antiguos. Buddy quiere presentarse pues, como un perro culto. En ningún momento cita, por ejemplo, a Rin Tin Tin, perro que lleva consigo la mancha de lo popular. En segunda instancia, los perros de los autores españoles son pícaros, es decir, su alienación les permite una visión

¹⁴ La etóloga Alexandra Horowitz escribe en su libro *Inside of a dog*: “Investigadores han empezado a entrenar a los perros para que reconozcan los olores químicos producidos por tejidos cancerígenos (...) A pesar de que la cantidad de perros entrenados aún es baja, los resultados son enormes: los perros pueden detectar a los pacientes que tienen cáncer.” (Researchers have begun training dogs to recognize the chemical smells produced by cancerous, unhealthy tissues. (...) Although the numbers of trained dogs are small, the results were big: the dogs could detect which of the patients had cancer.) (Horowitz, 2009: 80—81); Y: “Nosotros podríamos darnos cuenta que nuestro café ha sido endulzado con una cucharada de azúcar; un perro puede detectar una cucharada de azúcar diluida en un millón de galones de agua: el equivalente a dos piscinas olímpicas completas.” (We might notice if our coffee's been sweetened with a teaspoon of sugar; a dog can detect a teaspoon of sugar diluted in a million gallons of water: two Olympic-sized pools full.) (: 72)

CAPÍTULO II

despiadada de la sociedad a la cual no pertenecen, ni aspiran a pertenecer. Nada tiene que perder el perro al despotricar contra algo o alguien que no puede hacerle daño.¹⁵ En esta segunda facteta estamos, por lo tanto, ante la confirmación de un “lector modelo” informado y culto.

Vayamos al tercer discurso que sustenta la validez del testigo: el discurso religioso. En este caso tenemos la narración de un episodio del Arca de Noé. Esta narración toma tres capítulos y relata, entre otras cosas, cómo una banda de hipogrifos, basiliscos y unicornios organizaron una guerrilla cuyo fin era sabotear el proyecto que los excluyó de la salvación. La guerrilla fracasa en su intento, y sólo el Tiranosaurio Rex se resigna a su triste destino: “acaso por el efecto de la dieta vegetariana.” (:54) Acompañando a Noé y a su familia, se embarca Nabucodonosor el Culitatuado, antiguo bailarín de un antro de Sodoma. Nabucodonosor practica sus antiguas rutinas de baile ante los ojos asqueados de los animales. Con el ruido de las olas, se escucha también en altavoces la música de *That fucking noise factory*. Como puede notarse, el discurso religioso es una parodia, la historia de Moisés deviene un tinglado de burlas y sinrazones con una clara denotación erótica. Es el único de los tres “grandes discursos” — ciencia, arte y religión— que deviene un motivo de risa.

Este primer capítulo prefigura de manera clara el tipo de lector modelo que busca el narrador. Alguien que desconoce a Cervantes, Unamuno o Kundera, es muy probable que no aprecie o disfrute los comentarios de Buddy. De igual manera, alguien que no ría con la historia de Noé, o a quien dicha historia ofenda, se verá prontamente asqueado por el resto de sus bromas y alusiones sexuales, como lo hace el jurado. El capítulo “Elogio de la perrunidad” es un cedazo por el cual se filtran los lectores modelos de la novela. Ejemplos de los mismos mecanismos se verán durante todo el texto. Por ejemplo, minutos previos a ser desconectado, Buddy cita a André Breton: “*Lo que hay de admirable en lo fantástico es que ya no hay nada fantástico, sólo hay realidad.*” (:148) De nuevo tenemos la intervención de la alta literatura como el guiño a un lector avezado y culto. Lo interesante a notar es que desde el inicio de la novela queda clara la función del narrador al exterior de su texto: buscar la complicidad de un lector ilustrado. Terminar de leer la novela es una posibilidad inscrita en las primeras páginas. De ahí que el mero

¹⁵ En la novela *Niebla* de Unamuno podemos identificar un mismo patrón de denostación de los cimientos éticos e institucionales humanas, por parte del narrador canino. Aquí un ejemplo: “Ellos, los hombres, que son quienes nos han pervertido a los perros, quienes nos han hecho perrunos, cínicos, que es nuestra hipocresía. Porque el cinismo es en el perro hipocresía, así como en el hombre la hipocresía es cinismo.” (Unamuno, 1995: 283-284).

hecho de leer el fracaso de Buddy ante la Corte es ya, en cierta manera, leer una victoria expresada en números negativos.

El prologuista

El prologuista es un narrador en primera persona, que podemos identificar con Buddy por la semejanza de su estilo. Ambos tienen un lenguaje educado no exento de coloquialismos y son excesivamente digresivos. Poca es la diferencia que existe entre estos dos narradores si nos remitimos al uso del lenguaje. El prologuista, sin embargo, adquiere su fuerza al nivel de la estructura formal y semántica del texto. En ella juega un rol fundamental.

A la vez que comparte una visión externa del texto, como descubridor y lector del manuscrito, el prologuista interviene de manera activa en la interpretación del mismo. Esto lo convierte en un lector privilegiado. Su poder (y también los motivos que lo hacen blanco de desconfianza) radica en que su juicio de apreciación está inscrito en el texto.¹⁶Sus interpretaciones las vemos por primera vez sugeridas al final del Epílogo. Después de una narración extensa sobre la manera cómo encontró el manuscrito, el prologuista nos dice:

Nadie objetaría la publicación de una novela a caballo entre la fábula y la ciencia anticipatoria, con un perro hablanchín como personaje principal. Nadie impugnaría la aparición de una novela enajenada de los grandes problemas contemporáneos: el terrorismo, las inmigraciones ilegales, las sociedades totalitarias, los abismos económicos que distancian a ricos y pobres, el calentamiento del planeta. (:193)

Al ubicar a Buddy entre el género de la fábula y la profecía, el prologuista nos indica que el texto tiene una finalidad satírica. En este sentido, su comentario refuerza lo que ya era fácil de intuir. Más importante aún, nos da un indicio de quién puede ser el blanco de la sátira. Al mencionar la posibilidad de la censura, enlista una serie de “grandes temas contemporáneos.” Esta lista comienza con los dos problemas más grandes de Estados Unidos y termina con sus fallos más notables. Podríamos pensar entonces que el “nadie” del comienzo, se refiere, en realidad, a un

¹⁶ Analicemos, en este sentido, lo dicho por Ezquerro en relación a otros escritores que introducen interpretaciones engañosas sobre sus propios textos: “En los prólogos suele expresarse el deseo ingenuo del autor de indicar a sus lectores cómo deben leer el texto. Algunos, como Cervantes y Borges, escriben prólogos no para informar al cándido lector, sino más bien para confundirlo, desorientarlo, y recordándole que a él incumbe la interpretación del texto.”(Ezquerro, 2007: 20)

CAPÍTULO II

poder de censura proveniente de aquel país americano.

Confirmamos esta hipótesis con el hecho de que el primer narrador (Buddy) se refiere constantemente a Estados Unidos, de manera irónica, como la Nación Esencial del Universo. Además existen ataques más o menos velados a instituciones sumamente importantes como lo son la Corte Suprema de Justicia, los presidentes e iconos históricos. En algún momento de su testimonio, Buddy describe un encuentro sexual con Melocotón en el dormitorio que ocupó Lincoln en la Casa Blanca. Se trata, en este caso, de la profanación de un símbolo de gran importancia para los norteamericanos. A esto hay que añadirle el episodio del juramento de Buddy ante la corte: “Creo en la democracia y la voz plural de las urnas, la libre empresa y la propiedad privada. Creo en la manifestación del cariño por conducto del rabo y en el meado como demarcador territorial.” (:34) Dos de los ideales más importantes de la Nación Esencial del Universo, democracia y propiedad privada, se ven acompañados aquí por el rabo y el meado. En otras palabras, el narrador y el lector cómplice se mean sobre dichos valores. Estos tres eventos, junto a la banalización de la acusación en la Corte —una infidelidad—, nos dan pie a creer que el ataque va dirigido contra el ideal conservador de Estados Unidos.

Si nos quedaba alguna duda sobre el blanco de ataque del texto, la interpretación sugerida por el prologuista se refuerza cuando dice:

ningún organismo gubernamental cometería el ridículo de alegar que las palabras de un perro atentan contra la Nación Esencial del Universo o la venerabilidad intrínseca de la silla presidencial. Mejor, por tanto, oficializar el silencio e ignorar que se produjo la humanización de Buddy Clinton. Mejor atribuir a un desestabilizado mental la difusión de la broma descabellada. ¡Una broma como para morir de la risa! (:192)

Asumiendo que el desestabilizado mental es él, y su herramienta de ataque es Buddy, entonces ¿cuál es el blanco del ataque? ¿La silla presidencial, la Nación Esencial del Universo? Al decirnos todo lo que no es *Indiscreciones...*, el prologuista está, en realidad, enfatizando la interpretación contraria. El texto es una crítica velada a todos esos grandes problemas contemporáneos, cuyo origen se encuentra en el mismo sistema que los acusa y señala. En lugar de mencionar los problemas de manera directa, se realiza un ataque al conservadurismo ético y político que los está generando.

El prologuista funciona en base a dobles mensajes, no dichos y retruécanos. De la misma manera en que sus textos plantean el problema de la autenticidad, del género dentro del género,

su voz exige que la leamos entre líneas. Así termina el prologuista su texto: “Una novela que llega a su final en este momento preciso, habiendo dicho ya cuanto podía decir. Si bien para decirlo tuvo que rebajarse a maquillar una verdad exasperante con el color analgésico de una mentira calculada.” (:199) Si el perro narrador es la “verdad exasperante”, y dicha verdad es más digerible cuando se acompaña de una “mentira calculada”, la labor del prologuista sería entonces elaborar la mentira. ¿Es el prologuista el verdadero narrador del manuscrito? Al aportar la clave de la lectura, ¿está revelando también la verdadera intención de Buddy, que es también la suya? Responder de manera afirmativa a estas preguntas es caer en la tentación de la verdad, querer encontrar un sentido unívoco donde no lo hay. Desde un inicio, el prologuista ha difundido la incertidumbre sobre el manuscrito de Buddy y el de Paulette Bonaparte. ¿Por qué habríamos de creerle en esta ocasión? Sobre todo después de haber leído la manera tan descabellada cómo encontró el manuscrito. Lo que, en realidad, pretende el prologuista con esta última frase es declarar la frontera entre la verdad y la verosimilitud cancelada. La “verdad exasperante” y la “mentira calculada” no es un acertijo que resuelve el problema del texto, es la pauta que lo define. El prologuista no invalida la posibilidad de emitir una interpretación crítica, lo que sí hace es ubicar dicha interpretación en el campo de la literatura y no en el de la filosofía o de la ciencia.

Ahora que ya sabemos el contenido de la sátira y la manera en la que ésta funciona, nos interesa investigar el por qué. La respuesta tendrá que ser siempre aproximativa e hipotética, como el mismo prologuista nos lo ha ya sugerido. Esto no quiere decir, sin embargo, que no sea interesante desarrollarla.

El mundo del productor

Hemos decidido dividir este apartado en dos rúbricas. La primera aborda el elemento histórico en el cual está inmerso el productor del texto.¹⁷ Para ello abordaremos la historia de Puerto Rico buscando abarcar una pluralidad de voces y opiniones. En un segundo momento, estudiaremos la postura de los críticos ante la novela de Rafael Sánchez. Dichos críticos son, en

¹⁷ Ya hemos definido el término de productor, pero no está de más recordar que en él se encuentran expresados no solamente el autor, sino otras manos que interviene en toda obra, desde el editor, el corrector, prologuista, etc.

CAPÍTULO II

su gran mayoría, de origen puertorriqueño. Se intenta, en este apartado, presentar un contexto histórico al trinomio texto-productor-receptor, para luego evaluar la manera en que nuestro texto ha sido leído por otros críticos. Esto con la finalidad de encontrar el motivo probable de la sátira y verificar, con la lectura de otros especialistas, si su lectura coincide o no con la nuestra. Ningún texto puede abstraerse por completo de su entorno, creemos que en el caso en donde interviene la sátira política dicha posibilidad es aún menor.

Contexto Histórico

Puerto Rico cuenta con una de las historias más extrañas dentro una zona geográfica ya de por sí bastante extraña, como lo es América latina. Algunos han propuesto que, en lugar de llamarlo un país, sería mejor llamarlo frontera. En Puerto Rico se han juntado una diversidad de pueblos bajo el mandato invisible pero omnipresente del imperio, primero el hispano, luego el anglosajón.

Puerto Rico obtuvo la soberanía en 1898, cuando España se la concedió bajo condiciones que no vienen al caso mencionar porque, de todas maneras, nunca se cumplieron. Al año siguiente de que hubo ganado su independencia, los Estados Unidos tomaron posesión de la isla, como pago a los caídos en la guerra contra los españoles. En 1899, el año de su segunda conquista:

La tierra era controlada por un 4 por ciento de la población; es decir, 96% no poseía tierra alguna, en una población donde el 79% habitaba en el campo... Noventa y dos por ciento de los niños entre 5 y 17 años no iban a la escuela; 77.3% de la población mayor de 10 años era analfabeta. (Hauberg,1974:24)¹⁸¹⁹

Bajo el imperio estadounidense, las cosas siguieron exactamente igual o incluso peor que antes. Durante dieciocho años, los puertorriqueños permanecieron en el limbo de la ilegalidad y

¹⁸ “Land was held by about 4 per cent of the people, 96% being landless in a population that was 79% rural... Ninety-two per cent of the children 5 to 17 years of age were not attending school; 77.3% of the population 10 years of age and over were illiterate.”

¹⁹ “Si bien, la sociedad puertorriqueña era fuertemente jerárquica e injusta, tampoco se diferenciaba mucho del resto de los países latinoamericanos. En México de comienzos de siglo, de 6 375 530 infantes, 696 168 estaban inscritos a la primaria, es decir el 10%.” (Inegi, 2011)

la subyugación. “Sin nacionalidad española o estadounidense, los puertorriqueños se encontraron en una situación que Julio Henna definió como, “Señor Nadie y de Ninguna Parte.” (Soto-Crespo,2009:XII)²⁰ Esta situación anómala cambió en 1917, cuando el Congreso les concedió la nacionalidad americana. Pero se las concedió con ciertas limitantes, las más importantes siendo: imposibilidad de votar por el presidente, nula participación en el Congreso e imposibilidad de migrar. Este cambio en la ley sirvió, básicamente, para nutrir al ejército norteamericano de soldados y abastecer los campos y las fábricas estadounidenses de trabajadores con documentos y visas temporales. “241,00 puertorriqueños se registraron para su servicio militar, y el 26 de octubre de 1918, 17,855 fueron enlistados en el ejército.” (Whalen,2005:14)²¹

La imposición del monocultivo de azúcar en la década de los treinta, arruinó el cultivo de café y tabaco en la isla. En una descarada infracción a la ley estadounidense, se establecieron grandes latifundios, obligando al campesino de pequeña producción a migrar a la ciudad. Cuando Winship, gobernador enviado por E.U.A a la isla, después de una caminata por las calles ardientes de la isla, abrió la llave de su regadera, descubrió la realidad a la que se enfrentaba el resto de la población: no había agua. “Habitaciones pestilentes y sucias rodeaban las zonas más prósperas de la ciudad. Posiblemente, alrededor de 35,000 personas en la isla sufrían de tuberculosis, alrededor de 200,000 de malaria, y 600,000 de parásitos en el estómago.”(Hauberg,1974:48)²²A esto hay que agregar que el analfabetismo seguía siendo del 70%, y el promedio de vida de 45 años. (:51) Sin embargo, a pesar del evidente subdesarrollo y la obiedad de sus causas, el gobierno americano impuso la tesis —inaugurada a comienzos del siglo, presente hasta ahora— de que el problema de la isla era la sobrepoblación. Decidió resolverlo entonces con la migración masiva.

En 1947, los puertorriqueños adquirieron el derecho a emigrar a la *mainland*, o tierra firme (en oposición a la isla). También adquirieron el derecho, por primera vez, de elegir a su

²⁰ “Without Spanish or U.S. Citizenship, Puerto Ricans found themselves in the position of, as Julio Henna put it, “Mr. Nobody from Nowhere””

²¹ “241,00 Puerto Rican men registered for military service and 17,855 inducted into the army by October 26, 1918.”

²² “Malodorous, filthy habitations surrounded the more prosperous areas. Possibly some 35,000 on the island suffered from tuberculosis, some 200,000 from malaria, and some 600,000 from hookworm.”

CAPÍTULO II

gobernador y adoptar una constitución, previa autorización del Congreso americano. Puerto Rico se convirtió en Estado Libre Asociado en 1952. Aún así, “como ciudadanos estadounidenses, los puertorriqueños que vivían en Puerto Rico aún no podían votar para las elecciones nacionales y no tenían voto en el Congreso de E.U.A.” (Whalen,2005:27)²³El resultado más contundente de este cambio de política fue la diáspora, que ya para 1970, se había convertido en una de las más grandes del siglo. “La migración de puertorriqueños creció de menos de 70,000 en 1940 a 810,000; y en 1970, con los migrantes de segunda generación esta cifra creció a otros 581,000 puertorriqueños.” (:27)²⁴En Estados Unidos, la mayoría de estos migrantes poblaron las fábricas y los campos de cultivo.

Mientras tanto en la isla desapareció la agricultura. En 1990 sólo el cuatro por ciento de la población se dedicaba a ella, mientras que las industrias empleaban entre un 17 y 21 por ciento de los trabajadores. (:36) Los años ochenta y noventa vieron una remodelación de la economía americana hacia una productividad enfocada en las finanzas y la burocracia, en lugar de la producción fabril. Debido a ello, gran parte de la población migrante, obrera en su mayoría, se quedó sin trabajo. “Dos patrones persistieron durante la misma década, mientras que 432,744 personas migraban a los Estados Unidos, 316,172 regresaban a Puerto Rico” (:38)²⁵

Promesas incumplidas; migración laboral que sufre de la discriminación racial y la injusticia; explotación desmesurada de la agricultura hasta su aniquilación; trato desigual ante el Congreso y los derechos políticos del individuo. Sin embargo, hasta el día de hoy se escuchan todavía las voces que intentan resolver el problema de la adhesión sin llegar a las decisiones drásticas. En su libro *Mainland Passage. The Cultural Anomaly of Puerto Rico*, Soto-Crespo escribe sobre la posibilidad de reconciliar una diferencia cultural con una ausencia de soberanía nacional: “El nacionalismo cultural asume que la nacionalidad existe primordialmente al nivel de la cultura, así pues, no depende en sí de la soberanía política. Dicho de otra manera, la

²³ “as U.S citizens, Puerto Ricans living in Puerto Rico still could not vote in national elections and had no voting representation in the U.S. Congress.”

²⁴ “Puerto Rican population grew from fewer than 70,000 in 1940 to 810,000 Puerto Rican migrants and another 581,000 mainland-born Puerto Ricans by 1970.”

²⁵ “Two-way patterns persisted as 432,744 people migrated to the States, while 316,172 people were in-migrants to Puerto Rico during the decade.”

nacionalidad puede existir al nivel de la cultura sin tener que recurrir a una nación-estado.” (Soto-Crespo,2009:XIV)²⁶

Tiene razón Soto-Crespo al afirmar que la cultura no va ligada a la existencia de una nación. Nada más arbitrario que el trazado de países en los continentes conquistados como África y América latina. Sin embargo, cuando una cultura insertada en otra, es objeto de discriminación y cumple la función de ser constantemente explotada, surgen, a lo menos, interrogantes. La primera y más importante es, ¿por qué seguir en lo mismo? Soto-Crespo propone que se deje de hablar de colonia y que, en su lugar, se negocie con la federación por el bien de ambos países: ““Los conceptos de colonia y nación no logran asir la complejidad de Puerto Rico. (...) Puerto Rico no es una nación que esté luchando contra el colonialismo, más bien se trata de un cuerpo político anómalo que negocia con el federalismo.”(:XX,XXI)²⁷

Estado anómalo, Estado Libre Asociado, cualquier nombre que se le ponga, parece ocultar una misma realidad. Puerto Rico está más cerca de ser un estado latinoamericano que un estado de la federación americana.

Contexto literario

La gran mayoría de los críticos puertorriqueños leen la obra de Rafael Sánchez en relación directa con su entorno histórico-social. Esto puede verse en los libros que se han escrito sobre él²⁸ y también en las reseñas de *Indiscreciones...*. Aníbal González afirma que, después del

²⁶ “Cultural nationalism assumes that nationhood exists primordially at the level of culture and, as such, does not necessarily depend on political sovereignty. In other words, nationhood can exist at the level of culture without proceeding to a nation-state.”

²⁷ “The concepts of colony and nation fail to grasp Puerto Rico's complexity. (...) Puerto Rico is not a nation struggling with colonialism but rather an anomalous body politic dealing with federalism.”

²⁸ Es el caso del libro de Alvin Joaquín Figueroa, *La prosa de Luis Rafael Sánchez. Texto y Contexto*, donde se debate desde el título, la importancia de tener siempre presente la historia de Puerto Rico, al analizar la obra de Sánchez. Figueroa escribe: “La producción de nuestro siglo en el contorno del arte isleño ha sido y sigue siendo el instrumento que hace frente al imperio, ya sea bajo la elaboración de proyectos míticos que sustituyen los discursos del poder o bien por la creación de nuevos discursos que amenazan los cimientos de la estructura del sistema.”(Figueroa, 1989: 3) También es el caso del libro de John Dimitri Perivolaris, *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*, donde, nuevamente desde el título, se le otorga suma importancia al factor histórico-social. Perivolaris escribe:

CAPÍTULO II

éxito de la novela *La guaracha...*, el autor tuvo que plantearse, de manera consciente, su posición política ante la sociedad que él había exitosamente definido. Según Aníbal González, el compromiso de Rafael Sánchez era que “se tornase en una suerte de embajador sin cartera de un país sin embajadas.” (González,2008:84)

El mismo Aníbal González y Asima Saad, ambos académicos puertorriqueños, centran sus reseñas de *Indiscreciones...*, en dos ejes principales: la pertinencia política de su sátira y la voz del narrador como la herramienta de dicha sátira. Aníbal González ve en Buddy a la “metáfora de ese otro engendro— en la opinión de algunos—que es el confuso estatus político de Puerto Rico” (:29-33). Para enfatizar aún más este hecho, nos dice que el amor que aparenta sentir Buddy por los Estados Unidos, es un reflejo de “los líderes políticos puertorriqueños que propugnan la anexión a los Estados Unidos.” (: 29-33)

La interpretación de Asima Saad cambia en las conclusiones pero no en los postulados. Para ella: “Buddy Clinton encarna el estereotipo de la sociedad estadounidense promedio, mimada, orgullosa, aislada, antisocial, puritana, gente bien cuidada y protegida en su mundito privilegiado y privado de las clases media y alta.” (Saad,2009:96) Con el agregado del apellido, Buddy deja de ser puertorriqueño para convertirse en un estadounidense completo.

Las interpretaciones son distintas, pero la finalidad que ambos críticos encuentran en el texto sigue siendo la misma. Se trata de satirizar a la cultura imperialista y puritana anglosajona en oposición a la cultura puertorriqueña. Esto mismo se vuelve a ver en el comentario siguiente:

Por medio del perro clintoniano y del esquivo narrador, Sánchez saca a relucir el mejor ejemplo posible de la novelita escrita por Cervantes en el otro lado del Atlántico casi cuatrocientos años antes. De una u otra manera, los personajes de ambas novelas no reparan en acusar la fealdad humana, los defectos sociales de corrupción y vanagloria, lacras, falsedades, actos depravados y descarriados, inmoralidades que con el advenimiento de los tiempos “modernos” parecen surgir con mayor frecuencia. (:100)

Es interesante notar que, a pesar de que los dos críticos identifican en Buddy a dos

“(LRS) Describe los lineamientos de su comedia al declarar que los escritores puertorriqueños deben atacar la apatía, la complacencia, y el auto engaño del colonialismo por medio de ‘la utilización del humor que desinfla y hierde.’”(Perivolaris, 2000: 17) (“He outlines the mission of his comedy by declaring that Puerto Rican writers must attack the apathy, complacency, and self-delusion of colonialism by ‘la utilización del humor que desinfla y hierde’”) La antología de ensayos, *Luis Rafael Sánchez: Crítica y Bibliografía*, editada por Carmen Teresa tiene, igualmente una clara inclinación hacia la parte biográfica del autor.

personajes opuestos —puertorriqueño y estadounidense—, ambos concuerdan que se trata de una sátira contra el imperio yanqui. Esta misma conclusión es a la que llega el crítico mexicano Ignacio Trejo Fuentes en su reseña de la novela, publicada en la revista de la Universidad Nacional Autónoma de México:

la literatura de Luis Rafael Sánchez derrocha gracia, así sea que cuente cosas hirientes. Le preocupa, por ejemplo, la supeditación geopolítica de su país con respecto de los Estados Unidos: como muchos de sus paisanos vive ese problema de identidad nacional: aunque es latino de cepa, debe afrontar la condición de súbdito del imperio y eso le duele, con la diferencia de que él puede manifestar su irreconciliable posición mediante la palabra. Sánchez es un crítico del sistema de su país, pero no lloriquea, sino canta: varios de sus títulos llevan nombre de canciones, y eso no es gratuito. Esa música se incorpora a las narraciones, las nutre, las anima. (Trejo, 2011).

Debido al formato de la reseña, Trejo no puede profundizar en el análisis de la novela. Lo interesante es que, en el poco espacio que tiene a su disposición, se centra en el problema político: “súbdito del imperio,” “latino de cepa.” Estamos, por lo tanto, frente a tres reseñas que mencionan la sátira política y concuerdan en sus blancos. Veamos ahora lo que ha dicho el autor al respecto.

Rafael Sánchez ha expresado en algunos de sus textos su postura política y literaria, ambas estrechamente ligadas. En *La guagua aérea*, por ejemplo, nos refiere a un tipo de humor que no debe estar exento de la crítica:

Nada más dramático que la risa produce el país puertorriqueño, nada más serio. Una risa que consume una parte substancial de su presupuesto emocional. Una risa que acusa más la inconformidad que la complacencia, más el coraje que el festejo. Una risa que, periódicamente, asume los deberes de la máscara. (Sánchez, 94:25)

Rafael Sánchez marca una clara diferencia entre un posible estereotipo y lo que él considera es la verdad detrás de las apariencias. El falso estereotipo tiene que ver con una imagen del individuo tropical que se resigna a los pesares de la vida en tanto pueda reírse de ella y disfrutar de sus exuberancias. Esta imagen puede entenderse mejor en relación a su opuesto: el puritano anglosajón, que lucha con seriedad y esmero en un entorno inhóspito para que las cosas cambien. Rafael Sánchez nos dice aquí que la verdad es muy distinta. El humor tropical no es lánguido, ni hedonista, es crítico y satírico. El humor es el equivalente de la seriedad puritana, con ambas

CAPÍTULO II

actitudes los dos grupos luchan para obtener un cambio. Ambas actitudes demuestran compromiso social, y también ánimo, desilusión y esfuerzo: “más el coraje que el festejo.”

Al explicar uno de los rasgos esenciales del imaginario tropical, y de su propia narrativa, Rafael Sánchez comenta después sobre el problema de la adhesión de su país a los Estados Unidos:

el irresoluble problema del movimiento que promueve la incorporación de Puerto Rico a la unión norteamericana en calidad de estado cincuentauno, radica en el idioma español; ese idioma que ha servido a la personalidad puertorriqueña como casa donde habitar y precisarse, donde madurar y crecer, donde amistarse consigo misma y respetarse. (:30)

Como escritor, el argumento principal de Rafael Sánchez en contra de la incorporación de su país a los Estados Unidos, es el idioma. La idiosincrasia, la historia, la cultura, una infinidad de cosas se resumen en un idioma. El hecho de juntar bajo una misma bandera el español y el inglés puede resultar en grandes conflictos. Rafael Sánchez aboga, en sus ensayos, para que esto no suceda.

Estamos ante una postura abierta del autor en contra de la incorporación de Puerto Rico a Estados Unidos, y un estilo literario que adopta el humor tropical para criticar la situación política de su país. Ante estos dos hechos, la crítica literaria ha llegado, en reiteradas ocasiones, a la conclusión de que la obra de Rafael Sánchez es satírico-política, y que su última novela, *Indiscreciones...*, no es la excepción. Nosotros coincidimos con el juicio de los críticos aquí mencionados. Sin embargo, consideramos de suma importancia cuidar las formas. En ocasiones, el interés total de una obra radica únicamente en ellas. Si no reparamos en el juego y el manejo de los géneros literarios; en la importancia de la voz animal en la elaboración de la sátira; en la identidad escurridiza del narrador; y en otros factores relevantes de la forma, el acercamiento político al texto palidece en lugar de adquirir más fuerza. Sin el análisis de la forma literaria, la interpretación temática planea sobre generalidades y puede ser refutada con facilidad.

La picaresca

En el capítulo inicial de la novela, Buddy hace referencia a tres textos literarios en los cuales la voz del perro juega un papel principal. Uno de estos textos es la novela de Cervantes *El*

coloquio de los perros. Aún sin la mención a Cervantes dentro de la novela, era posible adivinar sin dificultad la relación intertextual. Este énfasis nos indica, no obstante, que la relación no debe ser pasada por alto. Entre estos dos textos se mantiene un diálogo importante, cuyas voces principales son dos perros irreverentes y satíricos. Es importante que veamos un poco más a detalle los puentes que unen a estas dos novelas.

El coloquio de los perros

Última de ocho novelas publicadas por Cervantes en 1613, *El coloquio de los perros* tiene la particularidad de estar escrita en diálogo con un lenguaje coloquial, de ser una novela dentro de otra novela y contar con dos voces caninas.²⁹ No es coincidencia que, de estos tres elementos, la novela de Rafael Sánchez recree dos: el lenguaje y la estructura narrativa. Empecemos con el primer punto.

La novela de Cervantes se desarrolla en un hospital, donde el personaje del alférez Campuzano ha debido sudar unas bubas que le contagió su amante. Todos estos detalles se nos dan en una novela anterior a *El coloquio...*, en la novela de *El casamiento engañoso*. Ésta última aporta pues, el escenario en el cual se desarrollará la segunda, que es, como su nombre lo revela, un diálogo. Los perros discuten y relatan sus vidas durante una noche. Su lenguaje es coloquial con una cantidad excesiva de digresiones que aprovechan para hablar mal de la gente o “murmurar”³⁰. De esta manera, cuando Berganza empieza a narrar sus aventuras con un mercader de Sevilla, Cipión le reprende que no ha pasado más de unos minutos antes de que empiece de nueva cuenta a hablar mal de ellos. A lo cual, responde Berganza:

A la fe, Cipión, mucho ha de saber, y muy sobre los estribos ha de andar el que quisiese sustentar dos horas de conversación sin tocar los límites de la murmuración; porque yo veo en mí que, con ser un animal, como soy, a cuatro razones que digo me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino, y todas maliciosa y murmurantes; (Cervantes,2002:314).

²⁹Para un resumen de la novela, donde se aclaran algunos de sus puntos más importantes véase la Introducción de este estudio.

³⁰ Se entiende aquí, con la tercera acepción de la RAE: “3. Conversar en prejuicio de un ausente, censurando sus acciones.”

CAPÍTULO II

Podríamos encontrar un cierto parecido entre Cipi3n, como figura moderadora del discurso de su amigo, y los jueces de *Indiscreciones...*. En ambos casos tenemos a una voz narrativa que se extiende en un discurso aparentemente espont3neo y plagado de murmuraciones, y un interlocutor que intenta, de manera infructuosa, encauzar dicho discurso. El fracaso de este di3logo resulta en el 3xito de la novela.

Vayamos ahora al segundo punto: la historia dentro de la historia. No sabemos qui3n narra la novela de *El coloquio...*. No sabemos, de hecho, si es una novela que deba leerse de manera independiente o como una continuaci3n a *El casamiento...*. Despu3s de haber relatado la manera en que fue enga3ado por una mujer que le prometió riquezas en su matrimonio y lo 3nico que le dio fueron unas bubas, el alf3rez Campuzano da un giro dr3stico al final de su narraci3n. Le cuenta a su amigo Peralta, que durante su estancia en el hospital, fue testigo de un hecho singularísimo, que por su propia extra3eza, decidi3 pasar a un manuscrito. Este hecho es el di3logo entre los dos perros. De esta manera, el momento en el que Peralta inicia la lectura del manuscrito de su amigo coincide con el final de *El casamiento...*, y el inicio de *El coloquio...*.³¹ Esta t3cnica de *trompe l'oeil* no se detiene ahí. Ya hemos dicho que la narraci3n de Berganza est3 plagada de digresiones. Al inicio de la novela, se nos dice que ambos perros contarán sus vidas, pero el 3nico que lo hace es Berganza, y en lugar de contar su vida, nos relata aventuras tan elaboradas y extensas como la de la bruja Cañizares. Avalle-Arce resume esta situaci3n con la f3rmula siguiente:

Tenemos un cuento (el de la Montuela), que funciona dentro de otro cuento (el de la Cañizares), que funciona dentro de otro cuento (el de Berganza), que funciona dentro de otro cuento (el di3logo perruno), que funciona dentro de otro cuento (la lectura del licenciado Peralta), que funciona dentro de otro cuento (el enga3o en que cae el sifilítico alf3rez Campuzano. (Jim3nez,2008:192)

Esta t3cnica de la historia dentro de la historia genera un profundo cuestionamiento por parte del lector, sobre el papel de la ficci3n dentro de la misma ficci3n ¿Cu3l es la frontera entre la verdad

³¹ Para profundizar en este tema de la novela dentro de la novela, véase “Intervalo y Pastoral en el Coloquio de los Perros”, de Fernando Cabo Aseguinolaza. En ella se afirma que la tipografía de la primera edici3n marcaba una diferencia entre *El coloquio* y las otras novelas ejemplares. Por ejemplo, el título de *El coloquio* comienza a mitad de la p3gina, carece de greca y la tipografía es de menor tama3o al del resto de las novelas.

y la verosimilitud, entre la ficción y la realidad, o la ficción y la historia?³² ¿Quién lee a quién? Cuatro siglos después, nos enfrentamos a las mismas preguntas, pero ahora con los manuscritos de Buddy y Paulette Bonaparte. El prologuista, como el alférez Campuzano, pone ante nosotros el manuscrito que narra hechos extraordinarios, después de haber difuminado las fronteras entre lo histórico y lo ficticio, lo verdadero y lo verosímil.

Veamos ahora el papel del animal en la historia. ¿Por qué los perros?

El uso del perro como interlocutor permite a Cervantes ubicarse en una posición privilegiada. Para empezar, sus personajes no deben responder a una etiqueta de caballerosidad, educación y respetabilidad. A los perros no se les puede exigir nada de esto. Sus libertades son mayores. Pueden criticar los defectos de la sociedad sin temor a caer en desgracia ofendiendo a alguien o algo. Esta posición tiene, en el siglo XVI, su antecedente más directo en la figura del pícaro. Hillis Miller en su artículo “El coloquio de los perros como narrativa posmoderna”, lo explica así:

En *El coloquio de los perros* de Cervantes los perros son mozos. Su punto de vista desde el último escalafón de la escala social, o desde fuera de la sociedad humana en su totalidad, como el punto de vista del héroe pícaro, es fundamental para la capacidad de los perros para exponer y juzgar las crueldades, las injusticias y las hipocresías del mundo de los humanos. (:72)³³

El origen del pícaro, como alguien descastado, le permite una visión política desde afuera. El pícaro se vuelve de esta manera, uno de los narradores más originales de su época. No busca verdades trascendentales, ni amores o ideales eternos. El pícaro busca sobrevivir, y para ello, sabe con quién agenciarse y con quién no. Su mundanidad se refleja en su lenguaje

³² Manuel Asensi Pérez escribe en su artículo “Cervantes y la crítica como sabotaje”: “Un ficción que se denuncie como ficción (*portentos*) deja de ser ficción, puesto que dice la verdad o la busca. Y si la ficción dice la verdad ¿para qué hacer diferencias entre un discurso que ofrece verdades y otro que hace lo propio con las mentiras, las apariencias y los fingimientos?” (Jiménez, 2008: 116)

³³ Algo similar opina Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez en su artículo “El <<realismo intencional>>”: “Si en el *Casamiento* los personajes muestran un comportamiento propio de la picaresca, es en el *Coloquio* donde esta característica parece más evidente: especialmente en lo concerniente al nacimiento de padres sin honra y al desempeño, obligado por el hambre, de muy diversos oficios, no siempre dignos, de los que sale malparado.” (Jiménez, 2008: 230)

CAPÍTULO II

coloquial y en sus temas, que por lo general se refieren a trabajos, estafas y negocios. El hecho de volverse un contemporáneo de su época le aporta, paradójicamente, un segundo atributo que lo vuelve universal. Según William Riggan:

La narración ficticia en primera persona es un fenómeno relativamente moderno, que remonta a la literatura picaresca española de los siglos dieciséis y diecisiete. Previo a esta fecha (...) la narrativa autobiográfica se usaba primordialmente para relatar aventuras de viaje, de manera alegórica, o para aportar un contexto al acto de relatar una historia, y en esos casos era fácil identificar al narrador con el autor. (Riggan,1981:27)³⁴

En lugar de tratarse de una alegoría o de un relato catártico, el pícaro quiere convencer a sus contemporáneos de la veracidad y el valor de su historia. De ahí que, de manera inevitable, empiece a modificar los hechos en base a su conveniencia. El reto del lector es detectar en qué momento el pícaro dice la verdad y cuando miente. Esta tarea hace más compleja la lectura, generando desconfianza y pérdida de ingenuidad en el lector.³⁵

La astucia del pícaro, que solía empezar sus narraciones con una finalidad aparentemente mundana y práctica —el Lazarillo afirmaba haber empezado su relato con la finalidad de limpiar su honra y la de su esposa—, se expande a otros niveles del texto activando la participación del lector, la relativización del narrador, y con ello, toda una serie de cuestionamientos que siguen hasta el día de hoy presentes. De la misma manera, podemos decir que la selección de un personaje descastado, o un animal como el perro, le dan mayores libertades al narrador. Una de ellas, quizá la más importante, es la introducción del humor-satírico. Este humor no se detiene ante los formalismos y las prohibiciones de la etiqueta y la censura. El pícaro relativiza el papel

³⁴ “Fictional first-person narration is a relatively modern phenomenon, dating back to the Spanish picaresque tales of the sixteenth and seventeenth centuries. Until that time (...) autobiographical narrative was used primarily for the recounting of travels and adventures, for allegory, or for providing a frame for tale-telling, and the narrator was closely and often even expressly identified with the author.”

³⁵ William Riggan lo expresa mejor al decir: “El narrador no necesita ser dramatizado para la audiencia moderna tanto como relativizado. Un narrador que no está de alguna manera bajo sospecha, que no es de alguna manera objeto de un irónico escrutinio es de lo más insoportable para el temperamento moderno.” (The narrator does not need to be dramatized for the modern audience so much as he needs to be relativized. A narrator who is not in some way suspect, who is not in some way subject to ironic scrutiny is what the modern temper finds least bearable) (Riggan, 1981: 32)

del narrador y las instituciones e ideologías sociales. Esto lo hace porque quiere, en primera instancia, ser escuchado, luego quiere que le crean, y por último, quiere dejar de ser un pícaro. De los tres objetivos, podemos decir que únicamente logra éxito en el primero.

En *Giving offense, essays on censorship*, Coetzee narra las maniobras que Erasmo usó para mantenerse en un bando neutro durante la crisis de la Reforma y la Contra-reforma. El humanista holandés quería mantenerse alejado del bando católico, sabedor de todos los abusos de poder del papado, pero tampoco quería aliarse al bando protestante, ya que estos repetían a detalle todos los errores de los primeros. Su decisión tardó en llegar, y cuando llegó, nadie supo, en realidad, a qué bando se había aliado. La respuesta la escribió Erasmo en su *Elogio de la locura*. No fue una declaración abierta y tampoco un mensaje cifrado. La respuesta fue un desplazamiento del problema. Poco importaba lo *qué* se decía, lo importante era desde *dónde* se decía. De esta manera, Erasmo recrea el lugar del bufón como el lugar de quien se autoexilia del poder para poder hablar.

Un lugar ajeno a la comedia de la vida. La voz del bufón ignora si sus palabras son verdaderas o falsas. El hecho de distinguir entre ellas sería un acto de sensatez. La locura brota como un fluido de crítica incesante e incontrolable, siendo ella la primera en mojarse los pies. En términos de Coetzee, la locura se encuentra en un lugar de *ek-stasis*

¿Existe un lugar que no sea lugar alguno, un lugar de *ek-stasis* en el que uno conozca sin conocer, vea sin estar viendo? *Elogio de la locura* nos apunta a ese 'lugar', desarmándose prudentemente de antemano, manteniendo su falo del tamaño del de la mujer, alejándose del teatro del poder y la política. (Coetzee,1996:100)³⁶

Rafael Sánchez es un autor originario de una de las colonias más extrañas del siglo. Cuando logró reproducir en su obra literaria la idiosincrasia de su cultura, algunos de sus

³⁶ “Is there a position which is not a position, a position of *ek-stasis* in which one knows without knowing, sees without seeing? *The Praise of Folly* marks out such a 'position', prudently disarming itself in advance, keeping its phallus the size of the woman's, steering clear of the play of power, clear of politics.”

CAPÍTULO II

lectoresle pidieron que sirviera de “embajador” frente al mundo, pero sobre todo frente al imperio. Desde su minoría lingüística, étnica y racial, Rafael Sánchez se vio obligado a plantarse frente a la supuesta Nación Esencial del Universo. De manera astuta, sin adoptar una posición victimista, ni categórica (antes de Estados Unidos, estuvo al fin y al cabo España, y antes de España...) Rafael Sánchez modificó el planteamiento del problema. En lugar de denunciar la ya por todos conocida relación vertical de poder, se burló en español y con el “humor del coraje” de los opresores y los oprimidos, creando, no obstante, un lazo de simpatía con estos últimos. Adoptando la voz canina, señaló las taras de los dos grupos sin comprometerse con ninguno.

En *Indiscreciones*..... el perro que rinde testimonio ante la corte está, en realidad, mofándose de las instituciones y los discursos solemnes. Pero cuando queremos preguntarle al narrador, en qué bando se encuentra, obtenemos una evasión del tema o, lo que es lo mismo, una diversidad de interpretaciones. La figura del perro recrea, de manera precisa, la figura del pícaro y la del loco. Su posición está fuera del teatro de poder y, por lo mismo, está en su centro.

El blanco satírico de Cipión y Berganza era la sociedad española de finales del siglo XVI: “poder político en declive, pobreza extensa, marcada diferencia de clases, persecución religiosa, doctrina de la Contra-Reforma, y una vanidad castellana supuestamente inherente junto con el rechazo a los honestos trabajos manuales.”(Rigaan, 1981:38-39)³⁷Buddy dirige su blanco de ataque a la sociedad puritana e imperialista de los Estados Unidos. Su alienación es a la doble potencia: es perro y es también el símbolo del migrante latino o puertorriqueño. Cambian, de esta manera, los pormenores históricos, pero no el mecanismo y la función picaresca.

³⁷ “declining political power, widespread poverty, stark class distinctions, religious persecution, Counter-Reformation doctrine, and a supposedly inherent Castilian pride mixed with an equally characteristic loathing for honest toil”

Debate entre Homínidos(Pablo Urbanyi)

Silver

Pablo Urbanyi (1939) nació en Hungría, pero de muy joven emigró a Argentina y adoptó el español como su lengua de escritura. Ha publicado diez obras, entre novelas y cuentos. A mediados de la década de los setenta, debido a la situación política en Argentina, decidió exiliarse en Canadá. Urbanyi escribió la novela *Silver* en 1994. La novela fue finalista del premio Planeta-Biblioteca Sur, se reeditó en 2008 y fue traducida a tres idiomas.

Silver trata de un simio que es transportado de África a Estados Unidos, por una pareja de sociólogos. A las pocas semanas de su ingreso en el nuevo país, Silver realiza actividades humanas como inflar una goma de mascar, comer con tenedor y cuchillo, caminar con dos piernas e incluso aprende a hablar viendo el programa de televisión Plaza Sésamo. Los sociólogos compraron a Silver para estudiar el comportamiento animal y su posible adaptación al medio “enriquecido” de Estados Unidos. Pronto, esta misión se ve rebasada por las intenciones egoístas y personales de la pareja de académicos. Gregory, el sociólogo, ve en el simio un instrumento que reporta ganancias a su ego y a su bolsillo. Dianne, por su parte, se enamora del simio. A punto de concretar su romance, Silver y la científica son atacados con un bat de beisbol por un esposo irascible. Después, en una escena evocadora de King Kong, un grupo de policías le dispara a Silver, que cae desde un segundo piso a una piscina, librándose de la muerte de milagro. Fracasado el primer intento amoroso y la investigación académica, Silver es enviado al zoológico. Su único consuelo, en esta etapa de cautiverio, son los diálogos nocturnos con Alberto, migrante argentino en los Estados Unidos. Por fin, Silver es liberado del zoológico dentro de un magno proyecto llamado “Gran Operación de Retorno”, que consiste en regresar a los simios en cautiverio a su hábitat natural. El proyecto es dirigido por la etóloga Jane Gudart y, al poco tiempo de iniciado, revela ser una catástrofe. Los simios, habituados a una sociedad de servicios, son incapaces de sobrevivir en la jungla. Antes de morir de inanición, Silver huye en una pequeña lancha, naufraga en una isla, y es rescatado por un grupo de estadounidenses en un periplo evocador al de Robinson Crusoe.

El patrón

Al igual que la novela *Indiscreciones...*, en *Silver* tenemos a dos narradores, uno de los cuales es animal y el otro un humano, este último interviene de manera activa en la interpretación del texto. En los dos casos este mecanismo del doble narrador se establece con un mismo fin: aclarar el significado de la sátira. Estamos, por lo tanto, ante un narrador humano que interviene de manera activa en el texto para aclarar o dar un indicio de la dirección que debe tomar el lector. La relación productor-lector se encuentra, de esta manera, regulada. A esta similitud en la forma narrativa, se le agrega también una similitud en el mensaje de la sátira. Podemos decir, a grandes rasgos, que el blanco de la sátira de *Silver*, al igual que la de *Indiscreciones...*, es Estados Unidos. La gran diferencia es que ya no se trata de la ética puritana conservadora la que está en el banquillo de la burla, sino su opuesto: la ética pragmática y consumista. A esto hay que agregarle también una crítica a la academia, entendida como un falso símbolo de desarrollo humano, y una crítica a la discriminación racial como un conflicto generado por las grandes migraciones del siglo pasado.

A diferencia de *Indiscreciones...*, donde intentamos descubrir las causas y motivaciones de la sátira, con *Silver* realizaremos un ejercicio distinto. Intentaremos profundizar en el personaje del gorila, estableciendo lazos intertextuales con otros textos. Los motivos de este nuevo acercamiento son los siguientes. Primero, la calidad y cantidad de obras escritas con gorilas en la literatura del siglo XX. Autores de gran renombre como Edgar Allan Poe, Kafka, Horacio Quiroga y Lugones, y otros autores más jóvenes, como McEwan y Hoeg, han usado a este animal como narrador o personaje principal. La segunda razón tiene que ver con la posibilidad de descubrir un patrón entre todos estos textos. Este patrón, a su vez, nos permitiría identificar la personalidad del gorila y su cambio a través del tiempo. Para llegar, por último, al gorila satírico que usa Urbanyi.

Al final de nuestro análisis, haremos un repaso a la recepción que tuvo *Silver* en la crítica. Nos interesa saber cómo fue leída y reseñada en varios países³⁸. Compararemos estas lecturas

³⁸ Esta parte del análisis, Ezquerro lo define teóricamente como el *idiotopo del productor*: “todos los elementos vinculados al productor del texto, que le son propios, y que definen sus relaciones al texto: circunstancias biográficas, peculiaridades psicológicas, situación socio-histórica, motivaciones, etcétera. Llamaremos a este conjunto *idiotopo del productor* o *idiotopo alfa* (A). Podemos definir una noción análoga para el receptor u observador del texto: la llamaremos *idiotopo del observador* o *idiotopo omega* (Ω)” (Ezquerro, 2007: 23)

con la nuestra, para notar las posibles tendencias del análisis y probar si existen grandes diferencias o, más bien, similitudes.

Así pues, *Silver* es un segundo ejemplo del uso moderno del animal satírico. La estructura de la novela es compleja, ya que adapta recursos narrativos modernos, como el doble narrador y la aparición del manuscrito. Los blancos de su sátira son, de nueva cuenta, el imperio estadounidense, aunque el ataque es muy distinto al de la novela de Rafael Sánchez. Veamos pues en detalle la conformación de este nuevo patrón de voz animal.

Narrador(es)

Existen dos elementos clave en la voz narrativa de *Silver*. En un principio estos dos elementos parecen tener poca relación entre sí, pero en realidad están íntimamente ligados. Se trata, por un lado, de la imposibilidad de asignar una autoría clara al manuscrito que forma el grueso del texto, y, en un segundo término, el uso de las comillas. El punto que los une a ambos, es la manera en que trabajan para facilitar la sátira en el escrito.

Uno de los puntos clave de la sátira es que debe ser entendida correctamente. Una intervención demasiado creativa del lector puede revertir su intención primaria, que es la de transmitir su crítica de manera clara. La posibilidad de que sea mal comprendida es similar a la de una moraleja errónea en una fábula. Nadie que lea *Animal Farm* debe simpatizar, al final, con los cerdos. Lo mismo sucede en esta novela de Urbanyi. Pero para lograr una lectura adecuada, la forma narrativa debe aportar las herramientas necesarias que permitan al lector entender con claridad el mensaje. En este caso, analizaremos dos estrategias narrativas que se usan en *Silver* para este fin.

El problema del manuscrito

Marco, el primer narrador, sugiere al comienzo de la novela que la vida de Silver fue narrada en una tarde de verano. Esto se comprueba con las diversas acotaciones —a manera de un guión de teatro— donde se incluyen los diálogos entre Marco y Silver. Estas acotaciones se incluyen a lo largo de toda la novela de manera más o menos arbitraria, y están indicadas con un cambio de letra en cursivas. Después de narrar sus primeros años en Estados Unidos, Marco interrumpe a Silver con el comentario: “*La voz ronca, un poco zumbona, se apagó. Se inclinó y*

CAPÍTULO II

puso su vaso sobre la mesa.”(31) En otra ocasión, el narrador interrumpe diciendo: “*Como si lo adivinara o me hubiera domesticado, esta vez ya no tuvo que decirme nada; le serví y me serví. No hubo brindis.*”(39) Estas acotaciones, cuando suceden, se dan siempre al final de cada capítulo a manera de pasaje o conclusión.

El primer cambio de letra de molde a letra en cursiva se da en el capítulo IV y el último en el LVIII, el capítulo previo al final. El cambio sucede al nivel de la trama, cuando la voz del simio adquiere protagonismo, en demérito de la voz de Marco. Es importante remarcar que los capítulos donde no hay cursivas —I,II,III y LIX— las intervenciones de Silver se representan con un guión. Así pues, podemos concluir que Marco es quien presenta y concluye la narración, y quien acompaña además dicha narración con breves comentarios que indican su presencia física durante el largo relato de Silver. Silver, por su parte, narra todos los capítulos restantes e interviene, de manera breve y esporádica, en la presentación y conclusión del texto. (Figura 1)



Figura 1

Una vez aclarada la función de las cursivas: crear un pasaje entre un capítulo y otro, podemos agregar ahora otra función secundaria, aunque importante. Ésta sería crear la impresión de una confesión intimista. Los dos personajes —Marco y Silver— han huido de una fiesta de académicos, prefiriendo evocar el pasado con una botella de whisky. Esta noción de intimidad con el narrador decae un poco a la mitad del texto, con el desfase entre tiempo y espacio.³⁹ Pero

³⁹ La confesión transcurre en una tarde y está transcrita en doscientas cincuenta páginas, cantidad un tanto excesiva para este límite de tiempo, sobre todo si tomamos en cuenta que el narrador

su función en un inicio es bastante atinada, ya que genera un efecto teatral en el que Silver, como personaje principal, relata un monólogo que el lector cree poder interrumpir para tomar un trago, levantarse, o dar un comentario.

Regresemos al tema del narrador. Es momento de complicar un poco más la situación. La primera dificultad se plantea al final del capítulo IV, después de un espacio en blanco aparentemente injustificado. Este espacio blanco no es, sin embargo, gratuito. Existen espacios similares durante el texto que separan la narración de Silver y las acotaciones de Marco. En estos casos, los espacios nos indican el cambio de narrador. En el capítulo IV, seguimos, antes y después del espacio, con el mismo Marcos. No hay un cambio de narrador, a lo menos, no uno aparente. Veamos lo que dice el texto

Pasó más de un año desde esa tarde de verano, un sábado, durante la cual, en el Campus de la Universidad de Stanford, Silver me relató su historia. Ahora, en otra Universidad, en otro desierto, en el oasis de mi habitación de una residencia estudiantil, más barata que la de un hotel, transitoria como todas, en Canadá, afuera frío, viento y nieve, después de leer una noticia en una revista científica que me llegó como me llega de todo, por pura casualidad, por no tener a quién contarle la historia, la cuento en el papel. Y escribo sobre Silver, como sobre un amigo, a veces sospechosamente, sin exclamar “Silver soy yo”, como sobre mí, como sobre un rincón cálido, acogedor, que ha desaparecido para siempre. Me doy cuenta ahora./Pero esencialmente, la historia es de él. Probablemente, los arrebatos poéticos u otras banalidades, sean míos. (:17)

En este comentario se sugiere que la autoría de la segunda narración, la de Silver, en realidad es de Marco. Refuerza esta suposición el hecho de que el artículo de una revista científica —¿sobre Silver?—, encendió su necesidad de creación, como si los dos temas, ciencia y Silver, estuvieran intrínsecamente relacionados en su memoria. El narrador Silver sería entonces un invento de Marco. Aunado a este hecho, tenemos una analogía entre la famosa frase de Flaubert, durante el juicio contra *Emma Bovary*, y el “Silver soy yo” de Marco. Esta analogía hace de Marco no sólo el narrador de Silver, sino su creador. Estamos frente a un narrador que devora al otro, primero adjudicándose la autoría de su narración, y luego convirtiéndolo en personaje de su creación.

incluye marcadores de tiempo como lo son las botellas de whisky. La primera botella se abre en la página 24 y se acaba en la página 31, la segunda se acaba en la página 68 y la tercera ya no se acaba nunca, a pesar de que en casi todas las intervenciones —salvo dos— se indica que uno de los dos personajes le dio “sendos tragos”. Existe, por lo tanto, un desfase que si bien no es chocante, sí es notable.

CAPÍTULO II

Ahora, compárese el párrafo anterior con éste que se encuentra al final de la novela:

Lejos, en Canadá, en una habitación de la residencia estudiantil, invierno, afuera, de noche. Sobre el escritorio muchos papeles diversos objetos. Entre éstos, un sobre abultado que me había llegado por el correo interno de la universidad de Stanford. Contenía y sigue conteniendo unos manuscritos que el mismo Silver llamó “Mis memorias y observaciones”. Los leí pero, como me confundieron bastante (sus observaciones sobre los seres humanos en general; sobre los profesores tontos que iban a visitarlo para estudiarlo y le pedían que inflara un chicle globo, no son políticamente muy correctas), todavía no tomé ninguna decisión con respecto a ellos. (:248)

Antes que nada, es interesante remarcar que los blancos de la sátira están incluidos en el comentario de Marco: academia y Estados Unidos (lo políticamente correcto). Estos blancos serán tratados con mayor profundidad ulteriormente. Ahora, nos interesa destacar una aparente contradicción con el texto anteriormente citado. Tenemos en los dos casos a Marco sentado frente a la ventana en una noche de invierno en Canadá. En el primer caso, se dispone a escribir sobre Silver —“escribo sobre Silver”—, parodiando el hecho de que, al igual que Emma, Silver es una invención suya. En el segundo caso, sin embargo, tenemos unos manuscritos que Marco ha recibido por el correo interno de Stanford —Marco es “profesor ambulante” (:14)—, que incluyen las memorias de Silver. Las preguntas inevitables son: ¿qué papel juegan esos manuscritos en la narración?, y ¿cómo podemos entenderlos en relación a la sugerencia de que Silver es un personaje creado por Marco?

Esto nos obliga a realizar un nuevo recuento:

	Narrador	Autoría
Marco	I,II,III y LIX (Acotaciones)	“Escribo sobre Silver” “Silver soy yo”
Silver	De IV a LVIII	Manuscritos

En la primera columna tenemos la frontera que hemos demarcado entre los dos narradores, en base a los detalles y contenidos aportados por el mismo texto. En la segunda, nos ubicamos en la parte anecdótica expresada por el narrador Marco. En esta parte existe una aparente contradicción: dos autores para un solo texto. La única manera de evitarla es asegurar que ambos narradores escribieron, cada uno, su novela. Pero si tal es el caso, ¿cuál sería el objetivo de tener dos textos sobre el mismo tema? Además, ambos personajes mantienen una relación postal. En una ocasión, Marco nos dice que Silver había revisado las versiones de su texto. Esto, a lo menos, es lo que podemos asumir con el siguiente comentario:

Las palabras entre comillas y las traducciones son debidas a mi propia decisión. Silver no tuvo la oportunidad de revisar la versión final. Las interpretaciones sobre el mundo y sobre los seres humanos son de Silver. Que era culto, mucho más culto que muchos “cultos”, de eso no me cabe duda. (:16)

Marco busca la aceptación de Silver, de ahí que haya deseado enviarle el texto para su revisión final. Además, Marco aclara que las opiniones son de su amigo, lo cual indica más bien un trabajo en conjunto. A esto hay que agregarle el hecho de que el manuscrito de Silver nunca se vuelve a mencionar, ni nunca se lee una muestra o un pasaje del mismo. ¿En realidad existió dicho manuscrito?

En el párrafo ya citado, Marco menciona un detalle que quizá sea la solución al problema. Marco nos declara que él ha colocado las comillas al texto. Este hecho aparentemente insignificante es de vital importancia para la comprensión del texto, y sobre todo, para la comprensión de la sátira. Como veremos a continuación, las comillas son los indicadores gráficos de la sátira, de manera que aquel que las agrega en realidad lo que está haciendo es encaminar el discurso hacia la interpretación que él desea. Prueba de que el narrador es consciente de su poder, es la manera en que se apresura a aclarar que las ideas no son suyas, sino de otro, como si temiera haber intervenido “de más” en el texto.

Con este nuevo detalle en mente, podemos entender mejor otro comentario de Marco. Se trata del párrafo en el que cuenta haber leído el manuscrito de Silver. Vemos que Marco le causa una gran confusión leer el manuscrito de Silver por sus “observaciones de los humanos en general” y las observaciones que no eran “políticamente muy correctas”. Se nos presenta aquí la imagen de un Silver-Autor casi pantagruélico, un animal carnavalesco que se mofa de la

CAPÍTULO II

sociedad americana y su *politically correctness*. Pero si nos fijamos en la personalidad del gorila, retratada durante toda la novela, nos damos cuenta de que está muy alejado de este supuesto narrador irreverente. Silver es noble y adaptado a la sociedad capitalista. Existe una clara contradicción entre el Silver-Autor y el Silver-Personaje. ¿Por qué la intención de revertir esta imagen justo en el momento en el que él, Marco, va a presentar su texto?

La respuesta es que estamos ante un solo narrador y un solo autor que se oculta tras varias máscaras. No existe un manuscrito de Silver, enviado desde Stanford. Tampoco hubo comentarios ni correcciones finales. Silver, como dice Marco, es él. Su estrategia de ocultamiento le sirve para dirigir la sátira tras bambalinas. Marco desaparece tras la imagen del animal, y orquesta de esta manera la sátira. Su presencia se delata en algunos comentarios de la misma trama y también en el uso de las comillas. La primera estrategia de ocultación obliga al lector a un análisis detallado de las voces narrativas. La segunda estrategia, en cambio, intenta facilitarle el camino para que el lector interprete correctamente la sátira.

Entrecomillados

El énfasis que agregan las comillas al significado de un texto es clave para su interpretación. Esto lo sabe cualquier lector que lee, por ejemplo, la frase siguiente: “Cuando llegó mi turno, no sólo había aprendido lo que es ser un “buen chico”, obediente y dócil, sino la seña de tanto verla.” (:107)⁴⁰ La función principal de las comillas y cursivas puede ser; 1) aportar un énfasis satírico—como el de la frase aquí citada—; 2) aportar un énfasis distinto al de la sátira; 3) indicar un diálogo; 4) indicar una intervención de un discurso distinto al del narrador. Algo que hace realmente compleja la forma narrativa de *Silver* es que maneja las comillas en las cuatro variantes aquí mencionadas. Por lo tanto, se requiere primero una tarea de identificación de cada variante, para luego interpretarla. Seguiremos el orden que ya hemos indicado para cada función.

⁴⁰ Sobre la importancia de las comillas o itálicas en la literatura, Dave Eggers habla del escritor J.D Salinger: “Solía enseñar sus historias todo el tiempo para mostrar lo mucho que podemos aprender de un personaje mediante lo que dice y más importante aún, cómo lo dice; Salinger era tan bueno usando las itálicas para ciertas sílabas en el diálogo.” (I used to teach his stories all the time, to demonstrate how much we can learn about a character through what they say and more importantly, how they say it; Salinger was so good at italicizing certain syllables in dialogue.) (Eggers, 2010)

Cuando Silver evoca su método de aprendizaje, por medio de programas infantiles como Plaza Sésamo, dice: “Yo hubiera podido llegar a ser uno de esos “grandes simios hechos por sí mismos”, pero no fue posible. Miedos y temores aparecieron en mí.” (:37) “Hecho por sí mismo” es un claro cliché del sueño americano. El cliché sobresale aún más por situarse previo a sus casi antónimos: miedo y temor. En este caso, el entrecomillado debe entenderse como una sátira al ideal americano de grandeza y libertad. Veamos ahora otro ejemplo relacionado con la academia. Silver aprende a comportarse como los humanos siguiendo el ejemplo de Gregory y Dianne. Aquí una frase que remite a su enseñanza: “Cuando ya correteaba por la casa en tres patas, comía sólidos, y tuve el control del esfínter, cosa que “científicamente” fue considerada una prueba de madurez, hubo grandes cambios” (:21). Es evidente que este cambio no tiene nada de “científico”, se trata más bien de una adaptación forzada. Su connotación debe entenderse de manera irónica. Otro ejemplo relacionado con la moral americana o el *politically correctenes* es la descripción que realiza Silver de un empresario: “Un honorable “hombre de negocios” de Nueva York, traficante de armas, quien, con el cruce de un chimpancé, (...) la inteligencia y la fuerza, buscaba una especie de raza elegida que suplantara la mano de obra barata, abaratándola aún más.” (:100)

El uso de las comillas para un fin satírico se reproduce en todo el texto, los ejemplos aquí citados son una muestra de botón significativa. Pasemos ahora brevemente a la segunda función: énfasis general.

Esta segunda función aparece con menor frecuencia en la novela. Los personajes rara vez tienen que enfatizar una palabra, quizá porque los diálogos que sostienen entre ellos son evocados a la distancia: no hay una tensión que se resuelva en ese momento. Aún así, hay algunos ejemplos —que no escapan un cierto aire satírico. En una ocasión, Silver es invitado a una celebración de académicos, al recordarla dice: “Por más que después se hablaría de “de (sic) momentos maravillosos”, “fantásticos” e “increíbles”, en ese momento el silencio empezó a volverse incómodo y amenazaba con llegar al aburrimiento y al tedio.”(:49) Si bien hay cierto deje de burla, —podemos imaginar a los eruditos regodeándose en la evocación de una reunión que fue, a todas luces, contraria a lo que ellos describen—, no hay un blanco de la sátira claramente identificado. Sigamos ahora con la tercera y cuarta función.

El diálogo en *Silver* está indicado de dos maneras distintas. Si el diálogo sucede dentro de la narración de Silver se usan cursivas. Así pues, tenemos que en el capítulo XXII, después de un

CAPÍTULO II

episodio donde se narra la lenta decadencia de la Gran Operación Retorno, Marco nos remite al tiempo presente, donde los dos, hombre y gorila, conversan acompañados de una botella de whisky: “—¿En qué piensas, Silver?/ —En el papel higiénico.”(:112) En cambio, si los dos personajes se encuentran en la narración de Marco (I,II,III y LIX), los diálogos sólo se distinguen por el uso del guión. “—¿No... serás de... Alabama?/(...)—No, soy de Gabón y me llamo Silver. Pero eso ya lo sabes.”(:12) Esta distinción es sumamente importante, ya que centra el discurso de Silver dentro del discurso de Marco, como si el segundo fuera un personaje del primero. La interpretación de que Marco-Narrador es también Marco-Autor estaría pues sustentada en esta distinción tipográfica. Analicemos ahora la tercera función de las comillas, que tiene que ver con la inserción del discurso ajeno en el propio.

Cuando Silver llega a los Estados Unidos, sus dueños se esfuerzan para que el homínido se adapte rápidamente a su medio. Silver reconoce este esfuerzo y lo evoca diciendo:

Pienso ahora que Gregory siempre me trató como si yo fuera un extranjero y al que, con orgullo, hay que presentarle el país y mostrarle lo “mejor que tenemos”. Tendría yo unos tres o cuatro años, cuando, como una idea brillante de Gregory, me llevaron a comer a un McDonald’s (:33)

Este “mejor que tenemos” no esconde una tonalidad irónica, es, en cambio, la voz de Gregory filtrada en la de Silver. La sátira se da después, cuando “el mejor que tenemos” resulta ser una hamburguesa de McDonald’s. Otro ejemplo de lo mismo, es la apropiación del discurso de Jane Gudart por parte de Silver. Cuando éste es separado de manera definitiva de Dianne, explica los motivos de la siguiente manera: “gracias a todo esto, sin interferencias, para mi bien y mi seguridad, la Operación “tendría un sano sentido común” y sería “científicamente objetiva”, útil a la humanidad, en la que se estudiarían métodos modernos de educación y reeducación. Porque sabes “mi querido”, “el sueño de la humanidad es la realidad de hoy”.” (:82) Hay un evidente sesgo de ironía en las comillas, pero también una transposición literal de términos que por científicos y un tanto burocráticos asumimos son de Jane, y no de Silver. Silver se apropia del lenguaje de los otros, como de hecho lo hacen todos los personajes. Lo particular, lo que distingue al gorila de los demás, es que en su caso la polifonía está puesta de relieve con las comillas.

Mijaíl Bajtín llamó polifonía a las voces de los otros que conviven y construyen la voz de cada individuo. El simple hecho de compartir con otros el espacio y el tiempo, hace que empecemos a hablar *cómo* ellos. Las novelas de Dostoyevski son la escenificación de dilemas interminables debido a que los ideales de un personaje al inicio de la novela se convierten en los ideales de otro personaje, en ocasiones su enemigo, al final de la misma. Sólo un discurso hermético y ortodoxo imposibilita la polifonía. Los personajes novelísticos, en cambio, están siempre en discusión, contradicción y a la búsqueda, aunque ellos no lo acepten o no lo vean, de tener siempre la razón. Cada personaje es un conglomerado de voces en constante movimiento.⁴¹

Silver, como todo personaje o individuo, aprende un discurso cargado de denotaciones y connotaciones. En el inicio de su humanización, aprende a identificar lo que denotan las palabras, pero las connotaciones son siempre más difíciles. Aquí es cuando entra Marco. Si Silver repite un discurso evidentemente ajeno a lo que se supone es su naturaleza, rápidamente llegan las comillas para marcar la intromisión. La pregunta obligada sería, si el lenguaje es un cúmulo de voces, ¿hasta dónde es necesario marcar con comillas las voces ajenas? O lo que es lo mismo, ¿cuál es la voz natural de cada personaje? Según Bajtín, esto es imposible de saber. Una voz auténtica, es una voz petrificada y objetivada.⁴²

Pongamos por ejemplo una frase de Silver. En ella nos habla de su estado de ánimo en el inicio de su aprendizaje: “El mundo a mi alrededor también me resultaba extraño, raro, cambiante. Alguien habló alguna vez, creo, de angustia existencial.” (:56) ¿Por qué no usar las comillas en “angustia existencial”? Esta es una expresión netamente aprendida que para algunos podría resultar irónica. Además, es una expresión ajena a la voz del gorila. Pongamos otra frase: “Terminada la cena, se sirvió café, se lo revolvía. De pronto se produjo el silencio: se esperó el

⁴¹ En *La Poétique de Dostoïevski*, Bajtín escribe: “Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l’influence d’autrui, mais en tout cas jamais concentrée exclusivement sur son propre objet ; toutes s’accompagnent d’un regard perpétuel sur autrui.”(Bakhtine, 1970: 70) Y : “Mais on ne peut contempler, analyser, définir les consciences d’autrui comme des objets concrets; on peut seulement établir avec elles un *contact dialogique*. Penser à elles signifie leur *parler*, sinon elles tournent aussitôt vers nous leur face objectivée, elles se taisent, se ferment, se figent en images chosifiées, achevées” (: 115).

⁴² “On ne peut contempler, analyser, définir les consciences d’autrui comme des objets concrets; on peut seulement établir avec elles un *contact dialogique*. Penser à elle signifie leur *parler*, sinon elles tournent aussitôt vers nous leur face objectivée, elles se taisent, se ferment, se figent en images chosifiées, achevées.”(: 115)

dictamen del oráculo.”(42) ¿Por qué no usar las comillas con el oráculo? El oráculo es, sin lugar a dudas, una ironía, ¿o no? La decisión de usar las comillas tiene que ver con un patrón de lectura preciso y con blancos identificables. Marco decide poner entre comillas la voz “académica”, “políticamente correcta”, y “americana” (junto con otros temas que seguramente se nos escapan en este momento). Con esta decisión, define de un pincelazo a Silver. Se trata de un simio que a pesar de replicar el peor modelo de la sociedad capitalista de consumo, es, en cierta manera, consciente de ello y lo condena.

Los entrecomillados tienen como objetivo principal aclarar el trayecto de la sátira. Más allá de un personaje moderno novelesco, o de una trama abierta, *Silver* es una novela satírica. Se trata de un texto donde el narrador va guiando al lector, aportándole los elementos necesarios para que éste último entienda el mensaje de manera correcta. Esta relación un tanto vertical, al igual que la falta de polifonía en el personaje, puede considerarse negativa para cierta crítica literaria acostumbrada a una literatura más abierta, más horizontal. La primera reacción de un lector moderno puede ser de disgusto. Al lector moderno no le gusta ser tratado con cierta condescendencia. No obstante, hay que reflexionar dos veces antes de emitir un juicio categórico. Este modelo vertical cumple de buena manera la función para la cual ha sido asignada. Si la sátira es malentendida, pierde su razón de ser. El modelo de *Silver* se asegura que esto no suceda, y por lo mismo, podríamos calificarlo de exitoso.⁴³

¿Cuál es la moraleja?

Existen tres temas principales de la sátira en *Silver*: la Academia, los Estados Unidos y el concepto de Extranjería. Subyacen bajo estos tres temas, el enaltecimiento de los valores

⁴³ Si le queremos dar otra vuelta a la tuerca, este modelo satírico de *Silver* podría, en realidad, tratarse de un modelo bastante original. Ezquerro define la originalidad en literatura de la siguiente manera: “Leer es pues, en primer lugar, reconocer lo “ya leído”, como si uno siempre leyera variantes de un mismo texto. Este mecanismo inevitable, fundador de la lectura —y, en consecuencia, de la escritura— tiene el inconveniente de hacernos más abiertos y receptivos a todo lo que se parece a lo “ya leído”, que no a lo que se aleja de ello buscando medios de expresión diferentes, novedosos.” (Ezquerro, 2008: 41) Por tratarse de una forma poco usada en nuestros tiempos, de algo “no leído”, *Silver* podría ser más original que otras novelas que recurren a modelos un tanto manidos de la post-modernidad: variedad de narradores y ambigüedad del mensaje. Estaríamos, por lo tanto, ante una fábula con moraleja, narrada en una época que no acepta, o no lee con facilidad, las moralejas.

pragmáticos del nuevo mundo, sobre los ideales tradicionales de nobleza del viejo; el desarrollo de una sociedad individualista en demérito de una comunitaria; la imposición violenta, en lugar del diálogo razonado, de prácticas y valores que discriminan al otro. Se trata, por lo tanto, de una crítica a la post-modernidad; una crítica que cuestiona sus ideales reflejados en una de sus instituciones fundamentales: la Academia; y en uno de los países post-modernos por excelencia: los Estados Unidos.

Academia

Ambos académicos, Dianne y Gregory, buscan el avance del conocimiento científico al adoptar a Silver. Así, a lo menos, se expresa en frases como la siguiente:

Era una investigación “útil a la humanidad”, para “comprendernos en profundidad”. Yo, además de ser amado, o por eso mismo, era el sujeto ideal para la tesis de Dianne. A través de mí y de su tesis, los hombres “sabrían quiénes son y qué los hizo así”, para “poder cambiar y mejorar sus conductas” (Urbanyi,2008:23)

Esta intención, sin embargo, se ve pronto truncada por la avaricia y el individualismo de los personajes. Preocupado de que el rápido desarrollo de Silver le vaya a robar protagonismo, Gregory lo golpea cuando ve que éste empieza a caminar sobre dos pies y articular algunas palabras. Dianne, por su parte, se olvida del proyecto científico y descubre en Silver al sustituto de un esposo insensible, egocentrista y neurótico. Dianne se enamora perdidamente del gorila, a pesar de las evidentes diferencias que existen entre ambos, y de que el gorila es, en realidad, su objeto de estudios. Tenemos, por lo tanto, a dos personajes que representan los defectos de la Academia. Por un lado, Gregory posee un lenguaje científico sólido, pero su exacerbado deseo de fama limita su objetividad al punto de no querer ver lo que está frente a sus ojos. Por el otro, Dianne es una persona atenta a su objeto de estudios, pero carente de un lenguaje y una metodología científica que permita conocerlo de manera distinta a la afectiva. Esta dualidad se ejemplifica claramente en sus libretas de apuntes: “Esa costumbre (Silver mirando el atardecer) figura en los apuntes de Gregory como 'crisis de identidad de la naturaleza monística', y en los de Dianne, como 'honda nostalgia por el pasado de la libertad infinita.'”(38)⁴⁴

⁴⁴ Curiosamente, este fenómeno que podríamos resumir como un conflicto de metodología masculina-femenina científica acontece, de hecho, en la etología moderna. La primatóloga

CAPÍTULO II

Las intenciones conscientes e inconscientes de Gregory y Dianne descomponen la finalidad científica del proyecto, volviéndolo redundante. Representan los dos un círculo cerrado de la Academia: la proyección y la cosificación del objeto de estudios. En tanto esta dualidad no sea resuelta, el estudio científico apela a un bienestar individual, ya sea social, económico o emotivo, más que a un avance real del conocimiento.

Dicha conclusión se retrata con humor satírico en el último encuentro entre Dianne y Silver. Invitada a una celebración académica en Stanford, Dianne sale a dar un paseo y encuentra a Marco dialogando con su antiguo amante. Después de una breve charla, aparece de nueva cuenta el indicio de un sentimiento amoroso, sobre todo mientras dura la botella de whisky. Pero este coqueteo se apaga con la despedida de ella, grosera y ridícula: “Sobre la grava, empezó a canturrear y dando saltitos como quien juega a la rayuela, repitiendo de vez en cuando “Soy Doctora, tarará”, “Soy Doctora, tirurí tarará, desapareció con bamboleos” (:248). Ser Doctora para Dianne es una manera de canalizar la frustración sentimental en una victoria laboral. Pero el título no representa un logro científico, se trata más bien de un capricho. Del personaje del inicio, que esperaba ser “útil a la humanidad,” comprenderla en profundidad para así “cambiar y mejorar sus conductas”, queda solamente su caricatura.

Otra variante más drástica de la crítica a la academia se da con el personaje de Jane Gudart —clara alusión a la etóloga Jane Goodall². Organizadora de la “Gran Operación Retorno,” Jane se deja llevar por un ideal válido y loable: regresar a los animales cautivos a su hábitat natural. Su fracaso, no obstante, es rotundo, y se debe a una mala lectura del animal,

Jane Goodall enfrentó severas críticas de científicos hombres, que afirmaban que ella antropomorfizaba en demasía a sus objetos de estudio. Ella se defendió, escribiendo: “Algunos científicos creen que los animales deben ser etiquetados con números —que darles un nombre es antropomorfismo— pero yo siempre he estado interesada en las *diferencias* entre los individuos, y un nombre no solamente está más relacionado a un individuo que un número, también es más fácil de recordar.” (Some scientists feel that animals should be labeled by numbers -that to name them is anthropomorphic- but I have always been interested in the *differences* between individuals, and a name is not only more individual than a number but also far easier to remember.) (Goodall, 1988: 32) Jesen Stine aborda con inteligencia e ironía el mismo tema. En su libro *Les femmes preferent les singes*, escribe: “Alors que, dans diverses émissions de télévision on entend Jane Goodall imiter les différents cris d'un chimpanzé, je ne me rappelle aucune image de Frans de Waal, par exemple, imitant un bonobo.” (Stine: 2006: 75) Y : “Malgré le caractère hors norme de leur œuvre, ce mode de recherche associé à l'image de la chercheuse amoureuse des singes qui en parle à cœur ouvert dans des romans de vulgarisation scientifique devient un nouveau stéréotype lié au genre féminin.” (: 121)

considerándolo como un ser hermético. No obstante, los gorilas de *Silver* olvidaron ya su lugar de origen y se adaptaron a la perfección a su país de adopción⁴⁵. Jane no quiere ver este hecho cegada por su proyecto. De nuevo la academia se niega a ver lo que no le conviene. Esto con tal de satisfacer sus hipótesis, con tal de publicar su artículo en el National Geographic. El resultado es un fracaso total. De la misma manera que Silver aprendió los códigos y el lenguaje humano, Jane olvida los suyos. En una deconstrucción extrema del lenguaje humano, la científica termina hablando únicamente con señales, y finalmente desaparece de la vista de Silver, “corriendo en cuatro patas detrás de los babunes.” (:224)

Tenemos por un lado, el baile ridículo con el que Dianne se despide de Silver, y por el otro, una carrera “en cuatro patas” de Jane hacia la jungla. La crítica de *Silver* es contundente. La academia, por su lenguaje codificado, sus jerarquías, sus pretensiones de verdad, es tan simiesca como los babunes de la selva. Aunque los babunes no pretenden un bien universal, sólo buscan la comida del día.

Estados Unidos

Más que de un país, tratamos aquí de un símbolo.⁴⁶ Estados Unidos simboliza, entre otras cosas, el país donde los valores tradicionales de occidente, adquieren una ideología materialista y pragmática. Uno de los elementos que sustenta esta ideología es el concepto de “espontaneidad” y “naturalidad,” en oposición al de “obediencia” y “tradición.” Como hemos visto ya en *Indiscreciones...*, la espontaneidad americana se impone al estancamiento y sumisión del viejo

⁴⁵ Esta combinación de olvido y capacidad de adaptación de los animales está artísticamente expuesta en un episodio de la novela *The Human Stain* de Philip Roth. Faunia entra a una tienda de animales y le sorprende el graznido de un cuervo: “De pronto, Prince empezó a graznar, no con un verdadero graznido de cuervo, sino con ese graznido que se había inventado él mismo y que enloquecía a los otros cuervos (...) “Imita a los niños de la escuela que vienen y lo intentar imitar a él”, explicó la chica. (...) Se inventó su propio lenguaje. De los niños.” (Suddenly Prince started cawing, not in a true crow caw but in that caw that he had stumbled on himself and that drove the other crow nuts.(...) “He imitates the schoolkids that come here and imitate him,” the girl explained.(...) He’s invented his own language. From kids.) (Roth, 2005: 243)

⁴⁶ Seguimos para esta idea, el libro *La ciudad letrada* de Ángel Rama: “Mientras el signo exista está asegurada su propia permanencia, aunque la cosa que represente pueda haber sido destruida. De este modo queda consagrada la inalterabilidad del universo de los signos, pues ellos no están sometidos al descaecimiento físico y sí sólo a la hermenéutica.” (Rama, 1984: 10)

CAPÍTULO II

mundo. En Estados Unidos se destruye el concepto de tradición, para ensalzar a todo aquel que logre el éxito, sin importar las maneras en cómo lo ha logrado. Contra estas dos premisas, que resumen de manera somera y general el mito americano, se estructura el segundo tema de la sátira en *Silver*.

Empecemos con un detalle aparentemente irrelevante, pero que resume a la perfección nuestra hipótesis. Nos referimos al uso de los cubiertos al comer. Esta actividad aparentemente insignificante, adquiere una gran importancia en la novela porque retrata el conflicto que hemos descrito: el viejo contra el nuevo mundo. Dianne, de origen inglés, le ha enseñado a Silver a usar los cubiertos, y le enorgullece verlo comiendo con ellos: “A ti sí te podría llevar sin vergüenza a un banquete” (:34). Sin embargo, nadie en la familia de Dianne, ni en la universidad, ni en los lugares públicos, usa los cubiertos. Los americanos comen con las manos las hamburguesas y las papas fritas. La situación llega a su nivel más conflictivo, cuando en una presentación universitaria, el simio debe optar por el ideal americano o el más restrictivo y tradicional de los cubiertos en la mesa.

Poco a poco se fueron terminando las preguntas, las hamburguesas y las bebidas, y probablemente, como comer educadamente no era una gran novedad aunque lo hiciera un mono, es más, resultaba monótono por atentar contra la espontaneidad y la naturalidad, el entusiasmo se fue apagando y el silencio extendiendo, un silencio expectante, ansioso, que esperaba ser rellenado con algo, no importaba con qué, para que no se produjera la desilusión final. (:49)

Silver defrauda a su público porque no logra conciliar los valores tradicionales: el cuchillo y el tenedor, con la nebulosa de los términos “espontaneidad y naturalidad”. No logra entender que esta “espontaneidad” implica actuar de manera contraria a la requerida en un banquete. La “naturalidad” debe entenderse en oposición a su referente europeo, un ritual a la inversa.

Ahora, compárese esta angustia al fallar en el uso de los cubiertos, con los aplausos y gritos de admiración que genera Silver, en el mismo público, cuando infla una goma de mascar. Esta imagen evoca el estereotipo del joven sin modales que masca con la boca abierta e infla bombas a mitad de un evento decoroso. Nos revela también a una sociedad que de manera un tanto patética quiere deshacerse de una sabiduría de siglos. De esta manera, las actitudes condenables por una sociedad culta, de etiqueta, devienen lo original, lo espontáneo de una sociedad que se construye en la diferencia. La sátira en el texto nos quiere mostrar la paradoja

inherente a este actuar a la inversa: nada de lo que la sociedad americana intente en contradicción con su origen europeo puede ser bueno, porque es un *remake*, una copia; en términos de Benjamin, podríamos decir que es una sociedad que ha perdido el “aura”. Ni la comida, ni la ideología, ni si quiera el whisky es bueno en América: “Whisky americano. Prefiero el escocés.” (:31), dice Silver.

Otro tanto podemos decir del concepto de popularidad. En el nuevo esquema social democrático y materialista, el éxito del individuo se mide en base a su popularidad. Así se entiende el mito del *self-made man* y el *looser*. La novela ironiza con estos dos mitos, desde el inicio. Gregory, por ejemplo, actúa por el reconocimiento social cuando entrena a Silver para que éste demuestre un cierto dominio de sus facultades mentales. En el momento en el que cree poder captar la atención de su público, lleva a Silver a la universidad y organiza una conferencia. Pero poco a poco, el público deja de interesarse en sus teorías y se divierte con las payasadas del simio. Estas payasadas aparentemente involuntarias, revelan un poco de malicia cuando Silver las recuerda así: “A pesar de mi triunfo momentáneo, mi mirada se lo recordaba, con los acontecimientos del día le había robado lo que, como buen americano, más apreciaba: la popularidad” (:51). Silver, ajeno a este mundo, no sólo por su origen animal, sino por su educación europea, no logra reproducir los códigos necesarios para la espontaneidad y no obtiene la popularidad necesaria para salvarse socialmente.

Pero Silver logra, al igual que todos los personajes extranjeros, una salvación más importante: la de no pertenecer al mundo pragmático, materialista y superficial de los Estados Unidos. Los únicos personajes exentos de burla en la novela son extranjeros. Ellos representan el mundo ético y tradicional que aún puede redimirse.

Extranjería

Silver debe aprender los códigos sociales de una cultura en la cual ha sido insertado a la fuerza. Salvando bromas, burlas y errores, al final logra su cometido: se adapta. De hecho, su éxito es tal, que le resulta imposible después regresar a la selva. Aunque tenga atisbos de obvia ironía, la siguiente frase explica con claridad lo sucedido: “Definitivamente supe que, a pesar de mi envoltura simia, era esencialmente un ser humano enriquecido. Volver a la civilización, a California, la tierra dorada, el Verdadero Paraíso, a inflar globos y ser aplaudido, encontrar nuevamente a Dianne, fue el mandato” (:228).

CAPÍTULO II

Esta capacidad de adaptación sirve como contrapunto de los distintos grupos humanos que, a pesar de pertenecer a la misma especie, no se toleran. Los estadounidenses no toleran a los latinoamericanos; los latinoamericanos tampoco los toleran a ellos; los africanos no toleran a los blancos, y así de manera interminable. Después de ver el fracaso de Jane Gudart y su proyecto del Gran Retorno, Silver llega a la conclusión siguiente: “Pensé o lo pienso ahora, sí, ahora, que su cambio era la imagen que ella tenía de la cultura o de la conducta de una simia. Tan pobre, ni más ni menos, que la que los seres humanos tienen sobre otras culturas” (:223). Para Jane, lo otro, el salvaje, es vivir en la selva y comer bananas. De igual manera, para cada cultura, el otro representa un estereotipo reduccionista.⁴⁷

Cuando Silver logra por fin salir de la isla donde Jane lleva a cabo su proyecto, arriba a una embajada americana y se presenta como ciudadano de ese país. La reacción de los guardias es bastante chocante: “El guardia que ya se había repuesto, había entrado y me apuntó en la sien. ¿Por qué no disparó? Supongo porque un mono medio blanco, con ojos azules, si bien no era un ser humano, tampoco era un negro terrorista.” (:232) Otro comentario racista, en la misma embajada, se da en el momento en que Silver es inspeccionado por un veterinario, quién es descrito de la siguiente manera: “un negro, que con el saco y la corbata lo parecía menos, todo sonrisas, entró con dos guardias.” (:237) Lo extraño de esta descripción es que proviene del mismo Silver. El simio que criticaba la actitud reduccionista entre una especie humana y otra animal, hace ahora lo mismo pero con la raza negra. Podemos entenderlo, sin embargo, como una mímesis inconsciente de Silver con su entorno. Al entrar a la embajada americana, el simio ha replicado, de manera inconsciente, el comportamiento racista e intolerante que lo rodea.

Los prejuicios raciales aparecen de nueva cuenta al final del texto. De regreso en Estados Unidos, Silver vive un corto periodo de fama, en la que se le reconoce como un simio único e inteligente. Se nos dice entonces que:

llegaban al santuario de Silver; alemanes que no creían en monos de ojos azules, españoles para encontrar parentescos con un mono blanco que hay en Barcelona, judíos que buscaban antecedentes de antisemitismo en razas rubias y de ojos azules, japoneses con ocho mil años de cultura que querían conocer a los monos occidentales. (:242)

⁴⁷La conclusión de Silver se encuentra dentro de los lineamientos éticos y teóricos de la teoría literaria más reciente, que intenta rescatar la singularidad del otro: “post-colonial theory”, “queer theory”, y en tiempos más recientes, los “animal studies”.

Este comentario extiende la discriminación a todos los países y culturas. Los judíos quieren atacar a los arios con la existencia de un mono “rubio con ojos azules”, éstos, a su vez, se niegan a creer que algo parecido exista. La cultura “ancestral” de los japoneses adquiere toda su valía en oposición a la “escasa” historia, entendida como evolución, de los monos occidentales. Tenemos, por lo tanto, una prueba de racismo imperante. Intentar entender al otro, parece una solución tan lejana como la posibilidad de regresar a una cultura de valores tradicionales.

Los personajes

Hemos abordado los distintos temas de la sátira, ahora queremos profundizar en su tratamiento, estudiando, de manera más detallada, a los personajes. Para hacerlo de acuerdo a los temas ya expuestos en este estudio, hemos decidido dividir los personajes en tres categorías: extranjeros, mujeres y homínidos. Omitimos la categoría de los americanos por encontrarse en estrecha relación —de opuestos— con la de extranjeros, y por su escasa participación en la trama.

El personaje principal de la novela, Silver, será estudiado en dos apartados: extranjeros y homínidos. En el primero, Silver representa un fracaso, la incapacidad para adaptarse a un nuevo medio social, a pesar de tener las capacidades de hacerlo. En el segundo, representa un éxito: Silver como un homínido con una ética y una personalidad intachable. Estamos, por lo tanto, frente a un personaje complejo cuyo significado es múltiple.

Extranjeros

Silver es una novela llena de extranjeros, empezando por el personaje principal quien es extranjero no sólo de país sino de especie. Después tenemos a Dianne, de origen inglés y los dos interlocutores de Silver, de origen argentino. Cada uno de estos extranjeros representa una manera particular de vivir la experiencia del exilio. Empecemos con la científica inglesa.

Dianne posee una sensibilidad artística y una educación de etiqueta. Estos valores chocan con los de cierta clase social americana, provocando resentimiento y frustración en la inglesa. Para Dianne el gentilicio americano es sinónimo de grosería: “Es horrible. Siempre habla sensatamente y con sentido común. Es tan americano.” (:21) El hecho de ser americano es también motivo de burla. Dianne había llegado a la conclusión “de que mi coeficiente de

CAPÍTULO II

inteligencia era muy superior al americano medio.” (:38) Tan arraigado está en su discurso este uso peyorativo del americano que se traslada al discurso de Silver. Ante una pregunta idiota, Silver hace la equivalencia de: “Una pregunta muy americana.” (:25). Curiosamente, Dianne es, de todos los extranjeros, la mejor posicionada en la esfera económica y social de su nuevo país. Su estatuto como profesora se opone al trabajo manual de Alberto y al trabajo precario de Marco. Su resentimiento tiene que ver más con diferencias culturales, que con problemas económicos o discriminación racial.

La importancia del uso de las nacionalidades en la novela de Urbanyi ha sido analizada de manera inteligente por Hugh Hazelton. Éste escribe:

Cabe notar que también existe un juego curioso de nacionalidades en la novela: los norteamericanos, representados por el antropólogo, sus hijos y Jane, son más bien insensibles, poco imaginativos, mandones y fríos; los británicos, tales como Dianne, son más ecuanimes, cultos y tolerantes; los africanos —los "uniformados" y los campesinos— son espontáneos y directos, más conscientes de su ambiente vital pero también indiferentes al destino de los simios; en cambio, los argentinos, como Marco y el guardia que vigila a Silver después de su detención, son los más abiertos y comprensivos de todos, los más dispuestos a charlar libremente con él mientras comparten un cigarro o un trago de whisky (dos vicios que Silver aprecia plenamente). Y él mismo Silver a menudo parece bastante más porteño que africano.(Hazelton, 2004:10)

Atina Hazelton al notar el énfasis positivo sobre el extranjero de origen inglés y argentino, al igual que el desprestigio del ciudadano estadounidense. De hecho, los únicos interlocutores amables y generosos de Silver, los únicos en toda la novela con la amabilidad de ofrecerle un vaso de whisky, son dos migrantes argentinos: Marco y Alberto. Éste último incluso pierde su trabajo por fumar y beber con el simio. A diferencia de Dianne, los argentinos se encuentran en la periferia social. Alberto pierde su trabajo en el zoológico y sueña con partir a un lugar más libre: “a algún país de tus semejantes donde se viva de bananas y se pueda fumar y beber.” (:84) Alberto no ha logrado adaptarse a Estados Unidos y sufre de crisis económicas y culturales.

Marco es un migrante argentino de origen argelino y francés. Durante una noche entera dialoga con Silver y escribe la primera y última parte del manuscrito. Marco es nuestro intermediario con el personaje principal, y como ya hemos visto, un artífice indispensable para la comprensión del texto. Él se describe de la siguiente manera:

Durante quince años di vueltas erróneamente, buscando el lugar justo y exacto en el que me encontraría con el triunfo y el éxito, en vez de buscar el lugar que me diera la tranquilidad y la paz. (...) Soy moreno y unos bigotes estilo mejicano me ayudaron. He hecho algunas películas cortas, escrito algunos argumentos de películas largas que nunca se filmaron. Nunca he hecho el juego al folclorismo que esperaban de mí; siempre me he negado a poblar mi país adoptivo con espíritus, gauchos, gnomos u otras magias. (...) Probablemente yo sea el único que sabe que después de quince años estoy tan lejos de Latinoamérica como de Marte. Los magníficos archivos de las Universidades y de diversas Fundaciones, iluminados y sin cucarachas, compensa y suplen con verosimilitud esa deficiencia. (:14)

El primer comentario establece la demarcación entre el extranjero y los americanos, demarcación imborrable e irreversible. Marco quiso ser americano buscando el éxito y el triunfo (valores pragmáticos), pero reparó, después de quince años, que lo importante era la paz y la tranquilidad (valores tradicionales). Se nos aclara también que Marco no ha imitado simiescamente un estereotipo burdo y simplista del extranjero, a pesar de que tiene “los bigotes para hacerlo”. Este rechazo a caer en el juego de los otros, le ha permitido seguir trabajando en lo que le gusta, aunque eso implique ser rechazado y mal remunerado económicamente. Por último, un hecho sumamente importante, es que su acercamiento a su cultura de origen se encuentra mediado por la cultura de acogida “iluminada y sin cucarachas”. Esto quiere decir que su imaginario de lo que pudo haber sido su país —en este caso Argentina—, se encuentra previamente clasificado y catalogado por manos extranjeras. Marco reconoce que el lugar originario es una ficción que sólo puede vivirse en libros. En tanto que no se convierta en un Quijote, su opción es vivir dos vidas: la real y la libresca.

Existe frustración en todos los migrantes, aunque podríamos hablar de una gradación distinta en cada uno. Si Dianne encarna el resentimiento del migrante exitoso y Marco representa una especie de limbo entre dos culturas, Silver representa el paradigma de la otredad. El hecho de ser un simio acarrea consigo un historial de connotaciones que no está de más resumir brevemente. Abrimos, por lo tanto, un paréntesis para dar un brevísimo repaso de lo que representa el simio en la cultura occidental.

En la Edad Media se creía que la etimología de la palabra simio estaba ligada a la capacidad de este animal para imitar al hombre. Dice un Bestiario inglés del siglo XIII: “Los simios son llamados de esta manera por su capacidad de imitar el comportamiento racional de los

CAPÍTULO II

seres humanos”⁴⁸ (Barber,1993:48) Por esta misma intención fallida de imitar al hombre se decía de ellos que eran demoniacos: “Los simios no tienen cola. El demonio tiene la misma forma, con una cabeza y sin cola. Si la figura entera del simio es despreciable, su trasero es todavía más horrible y repugnante.”⁴⁹(:49) Pierre de Beauvais escribe en su Bestiario que: “Il existe une bête appelée *singe*. Physiologue dit que le *singe* symbolise le Diable.” (Bianciotto,1995:39). Según Beauvais lo fallido de la imitación salta a la vista con la cola, el único rasgo físico que nos diferencia de ellos.⁵⁰De hecho, en lengua inglesa, esta imitación fallida permanece todavía en el verbo “ape”, que el diccionario define como: “copiar (a una persona o el comportamiento de una persona, sus costumbres, su discurso, etc.) específicamente de una manera tonta y sin éxito.”⁵¹ (Longman, 2010)

Esta “estupidez” para imitar al ser humano se ve retratada de manera notable en el cuento de Edgar Allan Poe, “Double assassinat dans la rue Morgue”, escrito en 1841. En él, el simio toma una navaja de afeitar y, queriendo imitar a su amo, rasura y termina mutilando el rostro de su víctima. Su animalidad le impide llegar al nivel de destreza del hombre, pero su capacidad de imitación lo lleva infringir las fronteras de su especie. El peligro no puede ser mayor. “Les idées d'une agilité merveilleuse, d'une férocité bestiale, d'une boucherie sans motif, d'une *grotesquerie* dans l'horrible absolument étrangère à l'humanité.”(Poe,2009:53)

Esta carga histórica oprime a Silver de manera excesiva. Podemos afirmar que la extranjería de Silver es una entidad casi tangible como una jaula. Dianne puede quejarse de los Estados Unidos, con sus ideales que replican de manera negativa los suyos; Marcos pudo haber intentado buscar “el triunfo y el éxito”; Silver no puede hacer ninguna de las dos cosas. El simple hecho de intentarlo sería interpretado como una burla, una imitación destinada al fracaso. En una posible gradación de extranjería, el simio ocupa la base.

⁴⁸ “Apes are so called because they ape the behaviour of rational human beings.”

⁴⁹ “Apes have no tails. The devil has the same form, with a head but not tail. If the whole of the ape is hateful, his backside is even more horrible and disgusting.”

⁵⁰ Lo cual, por cierto, merece una precisión científica: “Les grand singes sont des primates de grande taille, depourvus de queue. Ces deux traits isolent la famille des humains et des grandes singes (*apes*) —appelés hominoïdes— des autres singes (*monkeys*).”(Waal, 2006: 25)

⁵¹ “to copy (a person or a person’s behaviour, manners, speech, etc.), esp. in a stupid or unsuccessful way.”

Podríamos resumir los tres grupos de extranjeros con los matices entre “asimilar,” “adaptar,” e “imitar”. La última opción está representada en Silver y el verbo “ape”. Diane ha adaptado las costumbres americanas, pero aún no logra asimilarlas, le siguen costando una cuota de frustración vertida en sus constantes reclamos y burlas contra los americanos. Lo mismo podemos decir de Alberto, que sueña con vivir en un país más libre porque aún no ha entendido el concepto de libertad de su nueva sociedad. El único personaje que quizá representa la primera opción es Marco. Ha asimilado una nueva cultura, pero la añoranza de su cultura de origen, retratada en sus lecturas y sus ideales más tradicionales, revela un personaje medianamente frustrado.

Mujeres

Los dos personajes femeninos de la novela son científicos y mantienen una relación amorosa con su objeto de estudios. Podríamos afirmar que el lugar de inicio de una es el lugar de llegada de la otra. Dianne es una mujer que le es infiel a su marido, arriesgando incluso su vida y familia. Cuando descubre que su relación amorosa es imposible —Silver es llevado al zoológico y luego a África—, sufre un ataque de locura. En el transcurso de la novela, Dianne logra superar sus problemas psicológicos, y obtiene, al final, el añorado título. El hecho de que apenas repare en Silver cuando ambos se encuentran por casualidad en la universidad de Stanford, muestra un pasaje de la mujer sensible a la profesional, incapaz de dejarse influenciar por sus emociones. Jane es el caso opuesto. Al inicio, está abocada únicamente a su proyecto científico. Silver intenta en varias ocasiones cortejarla, pero ella lo ignora. Su falla, o quiebre, se da en el viaje a Operación Retorno: “Terminó el café con una sonrisa extraña en los labios, como poseedora de un secreto. ¿La sonrisa de una fanática religiosa, dueña de la verdad?” (:198) Jane es incapaz de obtener una visión objetiva de su proyecto. La muerte de casi todos los simios en la selva, ya sea por inanición o accidente, no logra disuadirla a cambiar su estrategia. Su terquedad, similar a un fanatismo religioso, la ciegan.

Se trata, en los dos casos, de una trayectoria circular y bastante pesimista. Mientras que Dianne empieza siendo un personaje de fuertes sentimientos pasionales, para después convertirse en una científica de título, Jane es una verdadera científica, que se convierte en casi una bestia. Ninguna de las dos mujeres triunfa en su cometido. Cuando Dianne ha logrado el doctorado, su

CAPÍTULO II

comportamiento ante Silver es ridículo y grotesco. La relación mujer↔ciencia parece pues, abocada al fracaso.

Es un hecho significativo que dos de los tres científicos de la novela sean mujeres. Al indagar en el campo de la primatología, nos damos cuenta, sin embargo, que esta disparidad de género es una realidad en dicha rama de la ciencia.⁵² Stine Jensen en su libro *Les femmes preferent les singes* escribe al respecto:

L'objet de la recherche joue également un rôle. Dès que cet “objet” est un “sujet” qui, sur la base de stéréotypes culturels, est “inférieur” à la femme, pensez à la pédagogie, à l'anthropologie de civilisations non occidentales, à la gérontologie et à la biologie, le nombre de femmes est plus élevé également. (Jensen,2006:71)

La mujer ha logrado superar al hombre, pero debido a la particularidad de su objeto de estudios: el homínido. La suya no se trata, por lo tanto, de una ciencia dura, objetiva, rigurosa. Es casi una pedagogía animal. Urbanyi pudo haber basado su selección de personajes en esta suposición. Si tal es el caso, no existe una crítica a esta suposición machista.

Dianne y Jane⁵³ fracasan en su proyecto científico por motivos opuestos. Las buenas intenciones en los proyectos de ambas —regresar al animal a su medio original y ayudar a la humanidad—, topan contra una realidad adversa. Esto no quiere decir, por otro lado, que la ciencia “masculina”, entendida como aquello supuestamente objetivo, represente una mejor opción. Prueba de ello es el fracaso de Gregory. Lo interesante, sin embargo, es notar la relación entre el homínido y la mujer. Esta relación ha sido explotada en reiteradas ocasiones en el arte y la ciencia. En el mayor de los casos, el desenlace suele ser dramático. Las mujeres de Silver cumplen un patrón desde dos experiencias distintas, pero con la misma causa y el mismo desenlace trágico.⁵⁴

⁵² La crítica literaria Stine Jensen, estudiando el imaginario cultural de los simios, descubrió que los primatólogos más importantes del mundo son mujeres, y han sido inspiración de varias películas y novelas: Dian Fossey fue la inspiración de la película “Gorilas en la niebla”, Janne Goodall lo ha sido, a lo menos, de dos novelas —la de Will Self *Les grandes singes* y William Boyd *Brazzaville Plage*.

⁵³ Es interesante notar que los dos nombres hacen alusión a mujeres “enamoradas” de grandes simios: la Dianne de King Kong y la Jane etóloga.

⁵⁴ Una de las pocas excepciones a este final recurrente entre gorila y mujer, es la novela del autor

Homínidos

Cuando Jane decide emprender la operación “Gran Proyecto de Retorno”, se nos describe al grupo de homínidos que integrarán dicha misión. Cada uno de ellos representa un estereotipo de un comportamiento o una actitud humana condenable y risible. De esta manera, Black es un gran amante “tipo latino” (:100); Dr John es un académico exitoso, que ha logrado las mejores notas en la Universidad de Maryland, pero que un día cambió la argumentación por las mordidas; Michell es un mandril adicto al sexo; Saint es un fanático religioso; Tex es la caricatura de un texano petrolero; Sally es una ninfomaniaca; por último, Zopenhauer es un pesimista empedernido. Dentro de esta variedad de personajes, Malva E. Filer encuentra el hilo teórico que los une:

La novela hace una descripción hiperbólica de personajes a los que atribuye las características más negativas de una sociedad individualista, convencida de su superioridad y de su éxito, orgullosa de sus logros e ingenuamente optimista. Podría argüirse, sin embargo, que lo que la novela muestra es, en su más alto grado de desarrollo, los valores y actitudes que han definido a la civilización occidental, con su fe inalterable en el progreso, en la capacidad de mejorar el mundo mediante el conocimiento, y el énfasis en la lucha del individuo por alcanzar éxitos que den sentido a su vida. (Filer, 2009:5)

Filer habla, en cierta manera, de los blancos de la sátira ya expuestos en este estudio. La mención a una “sociedad individualista, convencida de su superioridad,” nos remite de inmediato a los Estados Unidos. No se olvida tampoco de mencionar a los académicos, con su “fe inalterable de mejorar el mundo mediante el conocimiento”. Así pues, los homínidos del “Gran Proyecto” repiten a menor escala los temas abordados en la sátira, pero ahora a un nivel más anecdótico o fabuloso, donde los animales actúan bajo patrones irreversibles. Este carácter de irreversible, causa a la vez su desgracia: Zopenhauer, el pesimista, se suicida; Tex, el tejano valiente, se arroja a los cocodrilos. La historia de cada uno de ellos debe ser interpretada a manera de clave.

Existe una correspondencia clara y directa entre los gorilas de la “Gran Operación Retorno” y su connotación satírica. Con Silver sucede algo parecido, sólo que su aventura se extiende a toda la novela. Silver, al igual que el resto de los homínidos, no deja de representar un

CAPÍTULO II

estereotipo. La importancia anecdótica del personaje es mayor que su psicología, incluso que su identidad física. Prueba de ello, es que nunca sabemos, en realidad, qué tipo de animal es Silver. Sus primeros dueños, Gregory y Dianne, creen que Silver es un chimpancé. Después, el “Doctor No Me Acuerdo Quién” (:42) los desmentirá diciendo que Silver es un gorila: “No sé a qué clase pertenece, pero este señor que tenéis delante, no es un chimpancé, sino un gorila. Repito, no sé de qué tipo, si *lowlander* o *highlander* o lo que fuere.” (:43) Si juzgamos por la humanización de Silver, exagerada por su capacidad de lenguaje, la posibilidad de que, en realidad, sea un gorila, es demasiado lejana. Mucho más probable sería que fuese un chimpancé.⁵⁵ Queda, sin embargo, la confusión de especies que, a su vez, origina una confusión en las fotos usadas en las portadas del libro. Digamos que la duda rebasa el texto. De esta manera, la versión española del libro tiene en la portada la fotografía de un chimpancé albino (Figura 1). La versión inglesa, tiene primero a un chimpancé y luego a un gorila de pelo negro (Figura 2 y 3). Sabemos que Silver es albino, de ojos azules, por lo que hay un primer error en la portada del chimpancé, pero este error es mínimo si lo comparamos con el reemplazo del chimpancé por un gorila de pelo negro en la segunda portada. Esto mismo sucede en la versión francesa, que tiene en la portada la imagen de un gorila de pelo negro (Figura 4). La segunda portada inglesa y la francesa, le hacen caso al “Doctor No Me Acuerdo Quién.” La española, por su parte, es la única que le hace caso a Gregory y Dianne, optando por retratar a un chimpancé albino. Urbanyi, por su parte, afirma que: “Científicamente hay diferencias entre el orangután y el gorila, pero Silver es el mono esencial, sintetiza a todas las especies y en definitiva es, digamos, un humanoide.”(Intili, 1994).

⁵⁵Los chimpancés se encuentran en la misma línea evolutiva que el hombre, mientras que los gorilas se separaron de la misma hace siete millones de años. (Waal, 2006)

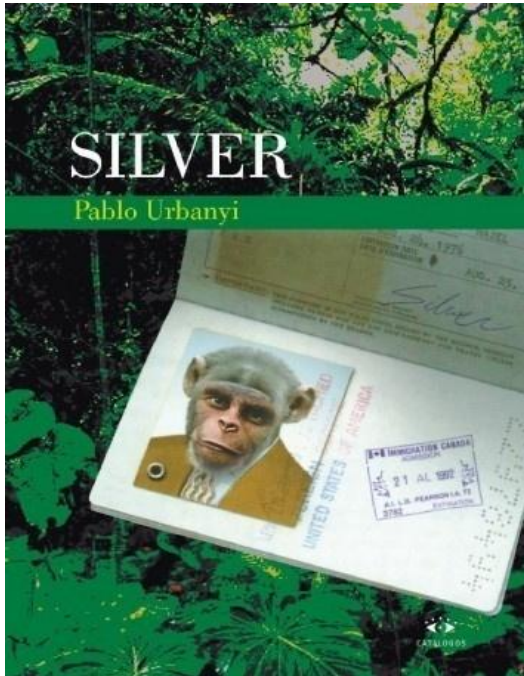


Figura 1

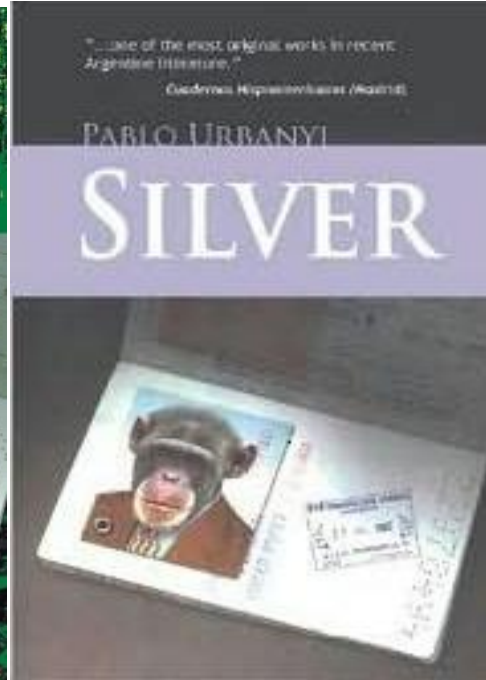


Figura 2

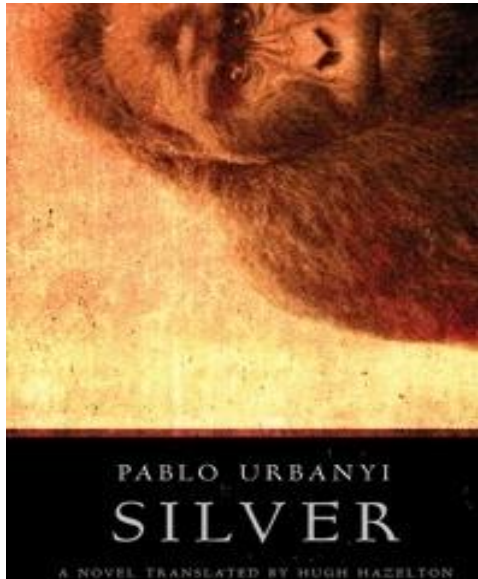


Figura 3

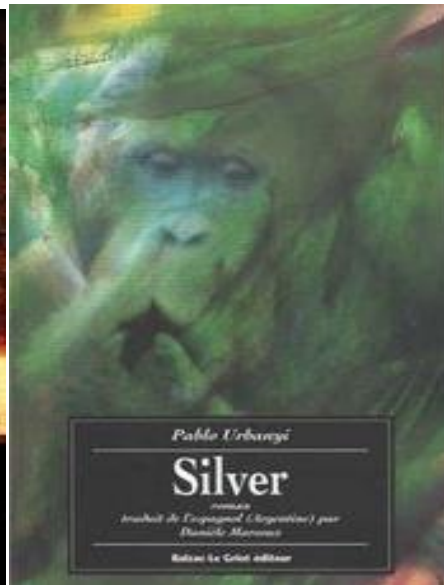


Figura 4

CAPÍTULO II

La fisionomía del personaje se nos escapa como lo hace también su personalidad. Podemos referirnos a él, de manera un tanto general, como alguien noble y bondadoso. Más allá de estos adjetivos, lo conocemos muy poco. Silver no tiene ninguna reacción de odio, a pesar de haber sido secuestrado, vendido a un par de extranjeros, encerrado en un zoológico y transportado luego, a una isla abandonada. No la tiene porque su ingenuidad y nobleza son las herramientas que activan la sátira. Podríamos hablar, en este caso, de una sátira por omisión, bajo la aparente pasividad del simio subyace el filo de la crítica.

Otras lecturas

La novela *Silver* fue leída y reseñada en varios periódicos de gran difusión en Argentina, algunos periódicos de Canadá —donde reside el autor desde 1977— y revistas académicas del mundo entero. Iniciaremos este apartado con un repaso a estas reseñas. El objetivo es notar las coincidencias y diferencias de las distintas lecturas, incluyendo la nuestra. Creemos que al tratarse de una novela con una clara finalidad satírica, en la que interviene el animal con una de sus funciones más tradicionales, las conclusiones de las reseñas no variarán de manera significativa. Para alejarnos de los efectos que podrían causar una lectura homogénea, como lo son los factores regionales y temporales, citamos también reseñas de otras latitudes y otras épocas.

En un segundo apartado, analizaremos el diálogo que establece *Silver* con otras novelas cuyo personaje principal o narrador es un gorila. Para la realización de este trabajo, nos dimos a la tarea de leer cuentos y novelas narradas o protagonizadas por animales en todos los idiomas. Aunque la búsqueda no fue exhaustiva, sí fue considerable. El número más alto de animales narradores lo obtuvo el perro y el simio. Creemos que este hecho es significativo. Para empezar, muestra que la selección del animal narrador está basada en gran parte por su cercanía física —homínido— o social —perro— con el humano. El animal nos sigue interesando más en su relación con nosotros que por su individualidad e idiosincrasia. Un animal doméstico y un animal salvaje no tienen más relación entre sí que la ya mencionada conexión con el ser humano.

Contexto de lectura

Las reseñas de *Silver* aparecieron en periódicos de gran difusión en Argentina, como lo son *La Prensa*, *La Nación*, *La Gaceta*, *La Razón*⁵⁶ y *Ámbito financiero* —*La Prensa* publicó una reseña y además una entrevista al autor. Reseñas aparecieron también en los periódicos *La Maga* y la revista *Criterio*. Fuera de Argentina, hubo reseñas en Ottawa: *La Gaceta* y *The Ottawa Citizen*; en Montreal: *La Presse*; Estados Unidos: la revista *Hispanamérica*; París: la revista *Río de la Plata*; Jerusalén: la revista *Reflejos*; y España: la revista académica *Cuadernos Hispanoamericanos*. Empecemos por las reseñas argentinas.

Miguel Russo, en su reseña publicada en el periódico *La Maga*, menciona, de manera tanto general, el elemento satírico de la novela: “Los libros de Pablo Urbanyi se caracterizan por la fina ironía que despliegan a la hora de mostrar sus personajes.” (Russo,1993) El comentario se hace más preciso con Danilo Alberó en *Ámbito Financiero*, quien usa el símil del género de la picaresca: “Historia contada según los cánones de la antigua novela picaresca, le permite a Urbanyi escribir una especie de saga de Tarzán posmoderna.” (Alberó,1994) Jorge Madrazo, en *La Prensa* de Buenos Aires de 1994, escribe lo siguiente: “Pero seguramente *Silver* es una vitriólica parodia, dentro de un humor de balance sombrío y angustioso, sobre los múltiples disvalores de la sociedad moderna.” (Madrazo,1994) Aquí ya se identifica un blanco claro de la sátira, nombrado incluso con un neologismo bastante curioso: “disvalores”. También es interesante notar que estos disvalores suceden en la “sociedad moderna”, una especie de guiño a las sociedades desarrolladas: Estados Unidos, por ejemplo. Jorge Estrella identifica en *La Gaceta*, otros blancos de la sátira: “El relato es ingenioso, creativo, atravesado por una tensión que no decae y por una ironía implacable ejercido (sic) contra la sociedad norteamericana y contra toda sociedad.” (Estrella,1994) Tenemos en esta reseña un primer comentario sobre la sociedad norteamericana, aunque pronto se ve matizado con el de “toda sociedad”. Por último, María Rosa Lojo, en *La Nación*, llega a una conclusión distinta del resto:

Pretendido amo y en realidad eterno marginal de una naturaleza en la que ya no podrá vivir con inocencia, el “animal simbólico” reingresa a su cárcel. Las sanciones a los transgresores —o transgresoras, pues son mujeres las únicas que intentan, poniendo el

⁵⁶ El texto de Beatriz Colombi publicado en *La Razón* es el mismo que se publicó en la revista *Hispanamérica* en Estados Unidos. Por tratarse de la única reseña que tenemos publicada en este país norteamericano, colocaremos la reseña en el segundo grupo.

CAPÍTULO II

cuerpo y la vida, la ruptura del sistema— son demasiado altas. Pero queda —nada más y nada menos— el territorio verbal, la transgresión de la palabra. (Lojo,1994)

Lojo es la única que identifica el rol importante de las mujeres en el texto. Concuerda con nosotros en que ambas, al final, pagan su transgresión. En relación a la sátira, sus comentarios son escuetos, pero los hay; habla de una crítica a una “cultura íntimamente mojigata” y “el sadismo que ejerce todo poder”. Lojo es la única también en mencionar el segundo tema —la extranjería y el exilio— en relación al personaje de animal.

Todas las reseñas publicadas en Argentina hacen mención al hecho anómalo, incluso para los argentinos, de que el autor sea un migrantea la segunda potencia: Urbanyi es hijo de migrantes y es un migrante él mismo. Esta mención a la extranjería de Urbanyi se usa, sobre todo, para recrear la imagen de un autor alejado de las camarillas de escritores argentinos, una especie de exiliado cultural. Este hecho puede intuirse en el título del artículo publicado en *La Maga*: “La historia del enigmático finalista del Premio Planeta.” Así como en el comentario donde se menciona, al paso, que Urbanyi fue el único que compitió con seudónimo en el premio Planeta, sugiriendo de manera velada que fue el único al que nadie, especialmente los jueces, conocía. Este carácter de alienación se nota también en el comentario de *La Prensa*: “Urbanyi sigue siendo un escritor eminentemente argentino, al que hay que tomar muy en serio, aunque suele recurrir a un humor tan denso como infrecuente.” (Madrazo,1994)

Todas las reseñas argentinas mencionan ya sea de manera velada o más abierta el carácter irónico-satírico-paródico de la novela. No todas indagan en los motivos o funciones de dicha sátira, pero es cierto que tampoco cuentan con mucho espacio, y la historia del propio Urbanyi les atrae bastante como para no mencionarla. La historia de Urbanyi se presenta en ocasiones a manera de enigma.⁵⁷

Veamos ahora la prensa internacional. Respecto al tema de la sátira, Florinda Goldberg escribe en su reseña de la revista *Reflejos*: “El tono de la novela (...) va y viene entre la ironía cervantina —exposición y mofa de las flaquezas humanas, pero también compasión por ellas— y

⁵⁷ Aunque Urbanyi partió de Argentina durante la Guerra Sucia de la Junta de Militares, él afirma: “No tenía razones para ir como exiliado” (Russo, 1993). Hay que tomar sus palabras bajo cierta reserva. Urbanyi trabajaba en ese momento junto con Tomás Eloy Martínez, en el suplemento cultural del periódico *La Opinión*, cuya tendencia era de izquierda. Su estancia en la Argentina de la Junta de militares debió, por lo menos, ser conflictiva.

el pesimismo que se impone finalmente.” (Goldberg,1995) Nuevamente tenemos la mención a la literatura del siglo de oro español, pero aquí la referencia es a Cervantes —y, por ende, a Cipión y Berganza.⁵⁸ Por su parte, Beatriz Colombi, en la revista *Hispanamérica*, escribe: “Pablo Urbanyi explora con su última novela una veta poco frecuente en la narrativa argentina, la novela alegórica-satírica (filosófica-científica-social) montada sobre una “fábula de animales.””(Colombi,1996) Colombi especifica después los blancos principales de la sátira. Según ella: “Se parodia al conductismo americano —con los procesos de “educación”, “rehabilitación”, “salvajización” y “readaptación”—, la investigación académica como ficción, el tono de los programas de difusión científica que intentan convencer sobre las virtudes filantrópicas de la ciencia.” (Colombi,1996) Los tres blancos expuestos al inicio de este trabajo coinciden, o se relacionan de alguna manera, con los aquí mencionados por Colombi.

Cuatro años después de la publicación de *Silver*, Péan escribió en el periódico *La Presse* de Montreal: “Silver pone en el banco de los acusados a la sociedad contemporánea, para que revele sus prejuicios tenaces, su intolerancia, su obsesión con los medios masivos de comunicación, sus ansiedades burguesas y preocupaciones ambientales.” (Péan,2000)⁵⁹ Tenemos de nueva cuenta la aparición de la sociedad contemporánea —que antes Madrazo llamó sociedad moderna—, como blanco del ataque.

Alberó, Ruano (véase cita¹¹⁴), Goldberg y Colombi colocan a *Silver* en relación directa con la literatura de Cervantes, la picaresca, y la fábula de animales. Este hecho es revelador porque los tres ejemplos provienen ya sea de un género o un autor clásico y tradicional. Esta postura va en coincidencia con la nuestra, donde afirmábamos que si bien la trama es transgresiva formalmente, su temática es, hasta cierto punto, conservadora: el animal sigue siendo un mediador pasivo de la sátira.⁶⁰ También concuerda dicha afirmación con la relación

⁵⁸ Esta mención se repite en el texto del profesor Ruano de la Hazan, escrito para la presentación de la novela en Canadá: “*Silver* pertenece a la mejor tradición de la literatura y la filosofía clásica española, ya que, al igual que los perros habladores de Cervantes, Cipión y Berganza, es un cínico.” (Ruano)

⁵⁹ “*Silver* puts contemporary society itself on trial, revealing its tenacious prejudices and bigotry, its obsession with the media, its bourgeois anxieties and ecological worries.”

⁶⁰ No hay que descartar, por otro lado, la importancia del seudónimo utilizado por Urbanyi en el premio Planeta, que fue “Miguel de Quevedo”. Aunque tampoco hay que darle más importancia de la debida. Es muy probable que los críticos ubicados en el extranjero

CAPÍTULO II

intertextual que identificamos entre la novela de Rafael Sánchez *Indiscreciones...* y el clásico de Cervantes.

El tema de la extranjería y el exiliodentro de la novela fue abordado con mayor profundidad en la prensa extranjera que en la argentina, aunque recibió menos interés que el tema de la sátira. Goldberg escribe en *Hispanérica*: “Las expectativas uniformes del hombre-masa castigan toda forma de alteridad, que no sólo consiste en tener otra pelambra u otro origen, sino también en ejercer gratuitamente el amor, la espontaneidad, la solidaridad.”(Goldberg, 1995) Damos un salto en el tiempo —siete años después de la primera publicación de la novela, y de las reseñas aquí estudiadas—, para notar lo escrito por Maryse Renaud desde París, en la revista *Río de la Plata*: “Las inquietudes existenciales de Silver, el mono arrebatado a su tierra natal, coinciden plenamente con las del exiliado Marco, involucrado por necesidad en un mundo que lo agobia.” (Renaud, 2001) Por último, en *The Ottawa Citizen*, Gesell escribió: “El viaje de Silver es una metáfora de lo que experimentan muchos refugiados e inmigrantes cuando se ven forzados a dejar sus países de origen y a adaptarse a un nuevo tipo de vida en un país distinto.”(Gesell, 2006)⁶¹ La lucha de Silver por pertenecer a la raza humana se identifica, en el caso de Gesell y Renaud, con la experiencia de los migrantes. Cabe destacar que ambas reseñas se publican para un público potencialmente migrante. *Río de la Plata* es una revista escrita en español en París, y, como ya hemos mencionado antes, Urbanyi reside como migrante en Ottawa. De ahí que el periódico de esta ciudad haya querido ver una conexión directa entre autor y personaje.

Por último, mencionamos el artículo académico de Hugh Hazelton, traductor de la novela al inglés. Dicho artículo profundiza en varios de los puntos mencionados en nuestro propio estudio —como el uso significativo de las nacionalidades. Aquí Hazelton identifica los principales blancos de la sátira y uno de los modos en los que ésta se realiza:

Pero Silver, este símbolo del mundo "natural" ya metido por la fuerza dentro del mundo "artificial" de la civilización occidental, es tan abusado como ese otro emblema del ser

desconocieran este hecho, y los ubicados en Argentina, Alberó por ejemplo, no lo mencionan en su reseña.

⁶¹ “Silver’s journey is meant to be a metaphor for the experience of many refugees and immigrants who are forced to leave their homelands and adopt another lifestyle in a different country.”

ingenuo, el *Candide* de Voltaire. Y es aquí que la novela revela la amplitud de su crítica social, que se aplica particularmente a la academia y a la seudociencia, pero que también penetra hasta las raíces más profundas del rechazo humano de la alteridad. (Hazelton, 2004:8)

Habiendo ya mencionado el uso de la nacionalidad norteamericana como metonimia de la decadencia contemporánea, agrega aquí Hazelton los temas de la academia, la seudociencia y la alteridad. Relaciona también lo que aquí llamamos “sátira por omisión”, con el atinado ejemplo del *Candide* de Voltaire.

Podemos afirmar entonces que las lecturas de *Silver* en diversos medios impresos, tres regiones geográficas distintas y en tres lenguas, coinciden, en rasgos generales, con la nuestra. La sátira no sólo es captada por casi todos los críticos, más revelador aún es el hecho de que los blancos de la sátira son detectados por una gran mayoría. Esto habla bien del éxito de la novela para comunicar y dirigir la interpretación de sus lectores.

Intertextualidad

Analicemos ahora los textos narrados o protagonizados por simios en el siglo XX. Empezando por el más reciente, podemos citar en primer lugar la novela *La femme et le singe* de Peter Hoeg; el cuento “Reflections of a Kept Ape”, del autor inglés Ian McEwan; e “Informe para una Academia” de Franz Kafka. Dentro del medio literario hispanoamericano, específicamente el del Río de la Plata, tenemos los cuentos, “El criador de gorilas” de Roberto Arlt, “El mono ahorcado” de Horacio Quiroga, e “Yzur” de Leopoldo Lugones. Empecemos con el danés Peter Hoeg.

La femme et le singe, publicada en 1996, narra el amorío entre un simio “esencial” y una mujer. El simio, de nombre Erasmus, es capturado con la finalidad de servir de objeto de estudios a un científico inglés. Este científico se nos describe como alguien despiadado e indiferente al sufrimiento animal. Su semejanza con Gregory de *Silver* es notable: “Le simple fait de connaître, à la manière d'Adam, détruit ce qu'on prétend connaître. Ou du moins le dénature.” (Hoeg, 1998:243). La esposa de Adam, Madelene, se vuelve, en el transcurso de la narración, la amante de Erasmus. Tenemos, de nueva cuenta, un amorío extramarital y extraespecie. Madelene es alcohólica y prisionera emocional de su esposo. La primera vez que ve a Erasmus enjaulado, experimenta algo similar a una catarsis: “Elle se leva, désorientée. Il lui vint à l'esprit qu'elle était elle-même un singe; même si elle pouvait quitter la cage, et sa maison, mais elle ne pouvait aller

CAPÍTULO II

bien loin sans être arrêté par les barrières économiques, sociales et matrimoniales qui enfermaient son existence.” (:43) La jaula de Erasmus es física, la de Madelene psicológica, ambos luchan en el transcurso de la novela para rebasar sus constricciones.

Una vez experimentada la relación zoofílica, Madelene pierde gradualmente la noción del lenguaje y las convenciones humanas. “Ils avaient renoncé à toute méthode dans leurs études linguistiques. Madelene n'essayait plus de se rappeler les lambeaux de grammaire qu'elle avait jadis appris, ils naviguaient à travers le langage comme bon leur semblait, elle devinait où le singe n'était pas encore allé, et l'y conduisait.” (:226) Desde ese momento en la historia, Erasmus y Madelene se comunican en un lenguaje de intuiciones. Este lenguaje lo han desarrollado en un par de semanas de vida salvaje en una reserva animal, situada al norte de Londres. Su paraíso es, por lo tanto, un mundo carente de abstracciones, donde reina la complicidad erótica.

Al final de la novela, Adam se ve ridiculizado por Erasmus. En una conferencia masiva, que evoca en cierta manera el congreso universitario de Gregory, el simio le arrebató el micrófono al científico y pide ante las cámaras que todos los simios “esenciales” revelen su verdadera identidad. En ese momento, varias personalidades de la ciencia, la política y la cultura, supuestamente humanos, revelan ser simios. Esta reversión de la pirámide tradicional humano-simio llega en el momento climático de la novela, y apacigua un poco el disgusto o la angustia de la relación zoofílica entre Madelene y Erasmus. Estábamos, en realidad, frente a un complot de homínidos más evolucionados que deseaban mejorar la humanidad sin que ésta se diera cuenta de ello.

En el cuento “Reflections of a Kept Ape”, incluido en su segunda colección de cuentos, *In between the sheets*, McEwan narra la vida romántica entre un simio y una escritora. Ocho días duró lo que el simio considera fue el mejor momento de su vida. La relación de pareja empezó con la relación sexual entre simio y mujer, cuya descripción, al igual que la de Hoeg, no escatima los detalles. En este caso, sin embargo, la relación está velada por la ironía:

Nuestra ‘primera vez’ (...) tuvimos un altercado debido en buena parte a un malentendido. Se debió al supuesto mío de que íbamos a proceder *a posteriori*. Este asunto fue rápidamente resuelto y adoptamos el singular estilo de Sally Klee, el ‘cara a cara,’ un arreglo que en el inicio, intenté darle entender a mi amante, me parecía muy cargado de comunicación, demasiado ‘intelectual’. (McEwan,2006:26)⁶²

⁶² “Our first ‘time’ (...) was a little dogged by misunderstanding largely due to my assumption

Después de decidir cómo se desarrollará el sexo, la escritora toma el control total de la relación. Esta posición de poder la vuelve en ocasiones un tanto sádica. Pueden pasar días enteros sin que le dirija una mirada, o un gesto al simio. De hecho, en todo el cuento, no le dirige una sola vez la palabra, a pesar de que éste le alcanza la bufanda en el umbral de la casa o se postra a sus espaldas, decidido a no moverse hasta que ella voltee a verlo. “No soy, como pudieron haberlo ya adivinado, alguien a quien le agraden las confrontaciones. Piensen en mí como el tipo que podría comerse la yema de los huevos sin dañar la cáscara” (:25-26).⁶³ Esta es la manera en la que se describe el narrador. Estamos, por lo tanto, a gran distancia del simio de Allan Poe, “d'une *grotesquerie* dans l'horrible absolument étrangère à l'humanité” (Poe,2009:53), y del simio de los Bestiarios. El narrador de McEwan al igual que Silver y Erasmus son sumisos y caballerosos.

Por último, con una mayor distancia en el tiempo, pero en una misma línea temática, “Informe para una Academia” de Franz Kafka⁶⁴, narra el proceso de humanización de un simio. Su propio nombre revela que su proceso fue doloroso: una de las dos cortadas provocadas al momento de su captura sangró tanto que lo llamaron el Rojo. Más de la mitad del informe, Pedro relata los pormenores de un viaje aciago en bote desde África. Lo que más le dolió fue el encierro. Movidado por su deseo de tener más espacio, descubrió que la única posible salida era imitar a los hombres, volverse uno de ellos. Curiosamente, la imitación no le resultó nadadifícil: “Era tan fácil imitar a esta gente. Aprendí a escupir en los primeros días.” (Kafka,1948:180)⁶⁵ Pedro el Rojo logra salir de la jaula que lo traslada a Europa, evita el

that we were to proceed *a posteriori*. That matter was soon resolved and we adopted Sally Klee's unique 'face to face', an arrangement I found at first, as I tried to convey to my lover, too fraught with communication, a little too 'intelectual’”

⁶³“I am not, as you may have gathered, one to seek confrontations. Think of me rather as one who would suck yolks from eggs without damage to the shells.”

⁶⁴ Urbanyi leyó el cuento de Kafka durante el proceso creativo de su novela: “Pero, para escribir Silver, por ejemplo, la relectura del “Informe para una academia” de Kafka, el monito de Lugones (...) **El buen soldado Svejk** y **Los viajes de Gulliver**, fueron motoras y obligatorias.” (Borello, 1996)

⁶⁵ “It was so easy to imitate these people. I learned to spit in the very first days”

CAPÍTULO II

zoológico, y después de varios años de estudio, alcanza un nivel cultural similar al del europeo promedio: “No había ningún atractivo en imitar a los seres humanos; los imitaba porque necesitaba una escapatoria, por ninguna otra razón.” (:182)⁶⁶

Pedro el Rojo se encuentra en una escala superior a la del hombre, ya que replica las acciones humanas de manera consciente. Este hecho le descubre una verdad de gran valor: el actuar humano está fundamentado en convencionalismos replicables y arbitrarios. Si cada especie tiene dichos mecanismos, ¿es posible hablar de una esencia, un comportamiento ideal, o es mejor establecer y conocer las diferencias? Pedro el Rojo plantea las mismas preguntas que se ha planteado la modernidad. Por su manera serena y apropiada de exponerlas, intuimos que su animalidad es otro convencionalismo capaz de ser replanteado.⁶⁷

Los tres textos aquí mencionados realizan un cambio de la figura del simio entendido como un ser violento, torpe e inferior, por otro noble, feminista y sabio. Silver, al igual que los simios del siglo XX, es particularmente noble en sus relaciones de pareja. Con Dianne y Jane es siempre amable y sumiso. El primer intento sexual se ve frustrado por la intervención del esposo tímido, pero ya antes Dianne había entrado a su cama y lo había acariciado sin que Silver reaccionara como “animal”: “Gruñí con dulzura y con delicadeza, puse mi manaza sobre su espalda.” (Urbanyi,2008:59) Más cercana a la imagen de un caballero victoriano, esta continencia en Silver se repite cuando Jane se desviste, sin preocupación alguna, en la misma jaula donde se encuentra el simio. Cuando el acto sexual por fin se consuma, a pesar de un breve altercado sobre la posición a adoptar, es ella quien toma la última palabra: “Sea como fuere, cuando entendí cómo ella lo quería, siempre empujando sus ancas, como las simias, con gruñidos, gemidos y frotaciones, con los ojos semicerrados para protegerme contra la lluvia, ocurrió casi sin darme cuenta.” (:221) La intervención de Silver en la relación es casi nula.

⁶⁶ “There was no attraction for me in imitating human beings; I imitated them because I needed a way out, and for no other reason.”

⁶⁷ En el libro dedicado a la obra de Kafka, Deleuze explica este fenómeno como el devenir-animal: “Quant aux archétypes, ce sont des procédés de reterritorialisation spirituelle. Les devenirs animaux sont tout le contraire: ce sont des déterritorialisations absolues, du moins en principe, qui s’enfoncent dans le monde désertique investi par Kafka.” (Deleuze, 1975: 23)

Estamos frente a un tipo de simio condescendiente, que modera su bestialidad y sabe complacer a su pareja, a sacrificio de su propio placer.⁶⁸

Por otro lado, la capacidad de Silver de imitar las acciones humanas es tan desarrollada como la de Pedro el Rojo. Sobre ambos simios, planea el mundo de la academia. Este énfasis en la sabiduría del simio se ve también en el cuento de McEwan y la novela de Hoeg, cuyos simios superan emocional y psicológicamente a la escritora y al científico que conviven con ellos. Volvemos a comprobar entonces que, entre los cuatro textos, existe un patrón de homínido sumamente desarrollado.

Demos un paso ahora a la literatura escrita en español. Tenemos como antecesores más cercanos a Silver, los cuentos de Lugones y Quiroga. Dichos cuentos fueron escritos, sin embargo, a comienzos de siglo, lo cual genera una brecha histórica importante.

El cuento “Yzur”, escrito por Leopoldo Lugones en 1906, fue publicado en la antología *Las fuerzas extrañas*. La trama del cuento se centra en el deseo enfermizo del narrador para hacer hablar a Yzur. Subyace a esta tenaz intención, la similitud fisiológica entre el mono y el humano. “No hay ninguna razón científica para que el mono no hable” (Lugones, 2010). El silencio del simio debe ser, por lo tanto, premeditado. El narrador menciona entonces una frase que, años después, será retomada por Borges en su cuento “El inmortal”: “No hablan, decían, para que no los hagan trabajar” (Lugones, 2010)

Esta asumida mala intención en el simio, genera una relación enfermiza entre ambos personajes. El científico obliga a Yzur a realizar una serie de ejercicios musculares, repetición mecánica de vocales y consonantes. Luego quiere provocar la combinación de dichos sonidos para la producción de una frase, pero ahí falla. “El demonio del análisis, que no es sino una forma del espíritu de perversidad, impulsábame, sin embargo, a renovar mis experiencias.” (Lugones, 2010) La desesperación del científico lo lleva hasta el límite de usar el látigo. A pesar de ello —o debido a ello—, su objetivo no se cumple. En algún momento de la narración, un empleado del científico le informa a éste que ha escuchado hablar a Yzur, mientras el simio se creía solo en su cuarto. Enfurecido por esta hipocresía, el científico amenaza a Yzur con golpes,

⁶⁸ Jensen llega a la conclusión, un tanto irónica, que: “L'amélioration de l'espèce humaine doit être recherchée surtout dans une nouvelle masculinité caractérisée par l'ambiguïté. L'homme idéal, personnalisé par le singe Erasmus, combine des qualités masculines et féminines. Bref, le machiste masculin a fait son temps.” (Jensen, 2006: 132)

CAPÍTULO II

pero no logra ningún resultado. Después de días de agonía, el mono pronuncia las únicas palabras en presencia del narrador: “Amo, agua, amo, mi amo.” (Lugones, 2010)

El cuento “El mono ahorcado” de Quiroga es una variación del cuento de Lugones. A ambos textos los separa un año en su publicación, siendo el de Lugones el primero. Suponemos entonces que Quiroga usó el texto de quien admiraba y consideraba en muchos sentidos su maestro como un modelo o hypotexto declarado. En la misma línea que denuncia la intransigencia de la ciencia, pero ahora desde una posición más filosófica, Quiroga recrea la situación de Yzur, con un mono llamado Titán. Para el narrador de este cuento, el simio ha renunciado al idioma por decisión propia. La justificación de esta renuncia, la explica de la siguiente manera: “La facultad de hablar, en el solo hecho de la pérdida de tiempo, ha nacido de lo superfluo (...) Las necesidades absolutas (...) no han menester de lenguaje alguno para su justo ejercicio.” (Quiroga, 2002:300) Surge así una oposición entre la espontaneidad de la naturaleza y el estancamiento de la civilización que el narrador desea entender y rebasar. Pero para ello, necesita que el mono le hable y le confirme la verdad de sus supuestos.

Para lograr su objetivo, el narrador, al igual que el de “Yzur”, no adolece de sadismo. En un retorcido esfuerzo por querer enseñarle a su mono la idea de lo superfluo, ata dos cuerdas a dos árboles. El nudo de una cuerda es falso. En ella mete su cuello, dejando que el mono lo imite con la otra cuerda. Después, el narrador se deja caer al vacío. Titán lo hace y se asfixia hasta que el narrador lo desata. Este experimento se lleva a cabo hasta que un día Titán lo realiza en ausencia de su amo y muere ahorcado.

Tenemos en ambos cuentos, el de Lugones y el de Quiroga, una desconfianza del humano por lo animal. Se trata, en cierta manera, del movimiento opuesto al de Pedro el Rojo. Mientras que Pedro aprendió el lenguaje y los convencionalismos humanos, nosotros no pudimos aprender el de ellos porque desconfiamos demasiado. En esto radica la ironía del asunto. Los dos narradores están seguros de que el simio puede hablar, pero no lo hace para enfurecer o engañar al humano. Los narradores son incapaces de ver lo que para un simio como Pedro no es sólo evidente, sino replicable: la diferencia de las especies y, por lo mismo, la diferencia de los lenguajes.

Por último, el cuento que le da título a la antología *El criador de gorilas*, escrito por Roberto Arlt en 1935, trata, de manera indirecta, el tema del simio. A pesar de que no es el personaje principal de la historia, su presencia está enfatizada desde el título del cuento. Hemos

decidido incluirlo en este apartado, porque guarda una estrecha relación con la idea del simio ejemplificada en Lugones y Quiroga.

En el caso de Arlt, el simio se integra a la historia como una pieza indispensable para describir un mundo en descomposición. Farjalla Bill Alí es un comerciante sin escrúpulos del África meridional, que obliga a sus esclavas negras a amamantar a los chimpancés huérfanos. Estos mismos chimpancés desarrollan una envidia tremenda contra los hijos de sus madres adoptivas, hasta el punto de matar a uno de ellos. “Una negra llamada Tula, que trajo su pequeño al criadero, sin poderlo impedir, vio cómo el gorila que estaba a su cuidado estrangulaba al niño.” (Arlt, 2005:28) Después de esta escena inaudita, Farjalla Bill Alí mata al padre del bebé, por haber intentado una venganza contra el chimpancé. Además, obliga a la madre a seguir amamantado al asesino de su hijo. Con el tiempo, la madre se resigna a su situación, e incluso desarrolla un amor filial por el mono: “El mono, con expresión compungida, miraba en derredor, acariciando con sus largos dedos sonrosados y velludos las húmedas mejillas de su madre adoptiva.” (:31). Estamos ante una de las peores representaciones del animal, un ser responsable de los crímenes más atroces. Este cuento de Arlt se ubica, por lo tanto, en la línea de Poe.

Comparados los dos grupos textuales, podemos afirmar que los textos de la segunda mitad del siglo XX revierten poco a poco la marca ignominiosa del animal, mientras que los textos del inicio siguen viendo al homínido con desconfianza y terror. La novela de Hoeg es de 1996, el cuento “Yzur”, de 1906. Entre estas dos fechas, podemos situar el pasaje entre un simio malvado, artero e incomprensible por otro libre de prejuicios, comprensivo con el sexo opuesto, sensible y educado. En esta tendencia, Kafka representa una excepción, ya que es el primero en crear un personaje de simio noble y erudito, en una época donde la frontera entre la animalidad y lo humano era todavía considerable.

Vimos en el capítulo precedente, cómo *Le roman de Renart* diversificó el género de la fábula, ampliando la acción única del personaje principal a un conglomerado de aventuras. Estas aventuras están estrechamente ligadas a los intereses y conflictos de su época: el monasterio, la corte y la plebe. La personalidad del zorro, que en las fábulas se resumía a uno o dos hechos inamovibles, se volvió en la épica de Renart, una variedad de acciones con el común

CAPÍTULO II

denominador de la picardía. Podríamos decir que Silver renueva el ejemplo de Renart, con una temática contemporánea y una personalidad contraria a la del zorro, que podríamos resumir con el término de noble. En ambos casos, el animal enfrenta un cúmulo de aventuras que desnudan los vicios del humano de manera burlesca y sardónica. En ambos casos, la personalidad del animal responde a un estereotipo ya creado o en proceso de creación. La gran diferencia, como ya lo hemos señalado, es la que existe entre un Cándido y un Lazarillo de Tormes: Silver es un personaje demasiado noble y Renart demasiado pícaro.

La selección del simio como narrador y personaje principal no es gratuita. Tiene que ver con un largo historial, que va desde los bestiarios medievales hasta la proliferación de novelas y cuentos del siglo XX. A esto debemos agregarle el hecho de que los homínidos representan una gran herramienta satírica por su cercanía biológica con el hombre, su actuar nos remite inmediatamente al nuestro. Esto lo dice el etólogo de Waal, en su libro *Primates and Philosophers*: “Así que, para que tenga cualquier tipo de valor heurístico, nuestro lenguaje debe respetar las peculiaridades de las especies al retratarlas con tonalidades que resuenen con la experiencia humana (...) Esto se logra más fácilmente con animales cercanos a nosotros.” (Waal, 2006: 63)⁶⁹

Podemos atestiguar un cambio radical en el uso del simio, que era visto como un representante diabólico en la tierra, y ahora representa un homínido más civilizado y educado que el humano. Las causas de este cambio son, en parte, la asimilación de la animalidad y también su uso satírico. La semejanza entre las dos especies —humano-simio—, permite que la sátira sea más efectiva y mordaz, ya que nos compara con seres aparentemente inferiores. En su ensayo sobre el canibalismo, Montaigne narra la aventura de un grupo aborígenes en París. Después de transcurridos unos días, un parisino les pregunta a los aborígenes su opinión sobre lo que han visto:

Ils avaient aperçu qu'il y avait parmi nous des hommes pleins et gorgés de toutes sortes de commodités, et que leurs moitiés étaient mendiant à leurs portes, décharnées de faim et de pauvreté; et trouvaient étrange comme ces moitiés ici nécessairement pouvaient souffrir une

⁶⁹ “So, in order to have any heuristic value at all, our language must respect the peculiarities of a species while framing them in a way that strikes a chord in the human experience (...) This is easier to achieve with animals close to us.”

telle injustice, qu'ils en prissent les autres à la gorge, ou missent le feu à leurs maisons.
(Ginzburg,1998:26)

Al igual que el caníbal de Montaigne, el simio relativiza nuestras instituciones sociales y los discursos que las fundamentan. Esto lo hace desde la enajenación de su especie. Sin esta enajenación, se perdería gran parte de la sátira.⁷⁰

En el caso de *Silver*, la motivación de la sátira es atacar los fundamentos de la sociedad postmoderna: su vaciado de significados y la ausencia de moral. La humanización de un animal y la animalización de una científica son dos ejemplos paródicos de las terribles consecuencias a las que esta sociedad nos conlleva. *Silver* elabora su estructura formal con un narrador exigente, que nos obliga a leer su interpretación de la historia. Estamos, por lo tanto, frente a una estructura narrativa hermética, con una sátira bien definida. *Silver* no podrá ser un texto post-moderno, en tanto que no se trata de una narración abierta, pero cumple la función para la cual fue creado de manera exitosa.

⁷⁰ Prueba de esto, es que nadie ha intentado aún burlarse del comportamiento social de los simios, a pesar de lo mucho que sabemos de él.

El dictador animal(Ednodio Quintero)

El rey de las ratas

Ednodio Quintero (1947) publica *El rey de las ratas* en 1994; con ella gana el premio Miguel Otero Silva de Venezuela.⁷¹ A pesar de la importancia del premio, esta novela, y su obra en general, tuvieron poca difusión. Originario de una pequeña población andina de Venezuela (Las Mesitas), sus obras adquirieron notoriedad hasta el 2004, al publicarse en España su novela *Mariana y los comanches*, con un prólogo de Juan Villoro y comentarios en la solapa de Vila Matas⁷² y Masoliver Ródenas. Antes, sin embargo, ya era un autor consagrado en su país, galardonado, entre otros, con el dicho premio.

El rey de las ratas narra el testimonio de una rata caída en desgracia después de haber sido rey. La narración empieza cuando la rata sube al trono después de una lucha encarnizada contra su propia madre y su tío. La dificultad de su ascensión y su personalidad autoritaria, lo vuelven un rey temible y caprichoso. Una serie de abusos e injusticias —como ejecutar a un cierto número de presos porque así lo decidió una máquina, o por tratarse de un número cabalístico— terminan cuando el pueblo se rebela en armas. El rey logra escapar de las masas enardecidas y se refugia en una pequeña granja donde se emplea como mozo. Al poco tiempo, su trabajo manual y el recuerdo de su debacle política le son sumamente dolorosos. Decide entonces encerrarse en un monasterio. Vive en él hasta que descubre que en el monasterio se replica la hipocresía de la sociedad más fastuosa. Al final, termina aislándose de la sociedad en una cabaña a mitad de las montañas donde, se supone, redacta el texto que leemos.

La novela de dictadores

En esta tercera novela del capítulo nos enfrentamos a un narrador que varía de manera notable el patrón analizado hasta ahora. Si bien, la sátira sigue siendo el núcleo de la motivación del texto, su estructura y su blanco de ataque son parcialmente distintos ala de los dos textos

⁷¹ La edición que manejaremos en ese estudio es la de 1994, publicada por la Editorial Planeta, Biblioteca Andina.

⁷²De Quintero, Vila-Matas ha dicho que es el mejor escritor venezolano de su generación.

precedentes. A diferencia de los narradores de *Indiscreciones...* y *Silver*, *El rey de las ratas* pone en el centro de discusión el acto narrativo. El acto narrativo como un boomerang capaz de cortar la cabeza de quien lo usa de manera ingenua o despótica. El blanco de la sátira ya no es solamente externo, ahora se encuentra al interior mismo del texto.

En la novela de Quintero, tenemos, de igual manera, una confusión premeditada sobre la identidad del autor. Esta confusión se genera con una supuesta variedad de manuscritos y de personajes que intervienen entre la creación del texto, su edición y su lectura. Regresamos, de nueva cuenta, al problema del manuscrito.

Así pues, realizaremos en este apartado, un análisis de la voz narrativa y la idiosincrasia del personaje de *El rey de las ratas*, enfocándonos en la manera en que trabaja la sátira animal. En un segundo momento, abordaremos el tema de la dictadura desde una visión literaria y una visión histórica. *El rey de las ratas* es una novela que satiriza, de manera conjunta, el acto narrativo y el sistema totalitario de la dictadura. Al realizar dicha sátira desde la voz de un narrador animal, renueva al grupo formado por las novelas de dictaduras, tan popular en América latina. Consideramos de suma importancia para la comprensión del texto, abordar, en la manera de lo posible, el evento histórico contra el cual dialoga el texto. Aunque no seamos expertos en la historia de Venezuela, sí podemos esbozar un panorama que nos ayude a comprender más al dictador de las ratas. Este repaso lo llevaremos a cabo al final del apartado.

El rey de las ratas representa, dentro del patrón del animal satírico, una novedad en la voz narrativa y el blanco de la sátira. Es la primera novela que aborda uno de los mayores problemas históricos en Hispanoamericana desde la visión del animal y uno de los conceptos más complejos de la teoría literaria actual: las dos caras del narrador.

Las dos caras del narrador

Digresión

La novela se ordena en tres cuadernos que el narrador va llenando de manera aparentemente arbitraria. Los cuadernos son un regalo de un personaje llamado el pintor, quien se presenta un día de manera imprevista en la cabaña donde el rey de las ratas vive aislado del mundo. Este supuesto encuentro, cuya veracidad se pone en tela de juicio por el mismo narrador,

CAPÍTULO II

es el detonador de la escritura. La escritura se da, por lo tanto, sobre cuadernos que el pintor va suministrando de manera subrepticia y taimada.

El objeto precario y efímero del cuaderno, en oposición a un manuscrito o libro impreso, ayuda a entender el estilo un tanto desobligado y espontáneo del narrador. Al final del primer cuaderno tenemos por ejemplo un alto abrupto, debido a que el narrador repara por primera vez que no le queda más espacio: “Al cambiar de página he advertido que ésta es la última, el cuaderno se acaba. ¿Tengo algo más que decir? ¿Deberé colocar aquí el punto final? ¡Qué importa! Aguardaré hasta mañana para tomar una decisión” (Quintero,1994:60). Al día siguiente, para su gran sorpresa: “Encontré otro par de cuadernos, idénticos al anterior. Comienzo a sospechar que el pintor es una rata más inteligente de lo que al principio imaginé: no sólo previó mi comportamiento, sino que también mostró sus dotes de manipulador.” (:65)

El lugar dónde colocar el punto final es completamente arbitrario, bien podría ponerlo al final del primer cuaderno o seguir con dos o tres más. Esta supuesta falta de esquema o plan narrativo es para empezar, bastante sospechosa. Si tomamos en cuenta la secuencia cronológica de la narración, ordenada de manera clara y convencional de pasado a futuro —la novela empieza con la entronización y termina, años después, con el destierro del rey—, la supuesta despreocupación del narrador revela más bien una búsqueda de estilo digresivo y espontáneo sustentado en una aparente indiferencia respecto al lector.

Para entender mejor esta actitud, es necesario hacernos una pregunta clave: ¿a quién está favoreciendo el rey con su narración? Antes que nadie, a su primer destinatario, el pintor, a quién podríamos calificar de editor perfecto: le suministra los cuadernos cuando le hacen falta, sin interrumpir sus momentos de escritura. En segundo lugar, satisface al lector modelo que por el momento desconocemos. Y por último, aunque no menos importante, la narración favorece al rey mismo. Se trata, al fin y al cabo, de un personaje insigne que, en “el ocaso de sus días” decide rememorar su vida para desentrañar en ella su destino y el destino del pueblo que se identificó con él. Pero dejemos este tema en suspenso y regresemos ahora al estilo narrativo.

La narración se presenta, ya sea de manera fingida o real, como un acto espontáneo, sin ruta. Desde el primer cuaderno, el narrador se pregunta: “Otra vez estoy a punto de perder el hilo. ¿Convertiré este vicio de la digresión en un estilo? ¿Dónde andaba? Veamos. Leamos. Ah... el informe del explorador” (1994:49). Y luego: “Pero... me he desviado del tema, he recaído en mi vicio predilecto: la digresión” (:66). A un discurso espontáneo y desordenado se le

impone la obligación al lector de obtener el sentido correcto. Esto normalmente se entiende como la adquisición de una mayor libertad por parte del lector, quien se siente partícipe activo de lo escrito. No hay que olvidar, sin embargo, que el narrador fue un rey déspota. La homologación déspota-narrador le da un giro completo a la interpretación “positiva” sobre la ampliación de libertades del lector. En lugar de una relación creativa lector-autor, podría tratarse de la obligación del subordinado a escuchar de manera aquiescente los desvaríos de alguien incapaz de imaginar un diálogo. La pirámide unilateral del poder político se reproduciría así en el poder del discurso, haciendo de cada lector un subordinado de la voz narrativa. De esta manera, se entienden las siguientes interpelaciones al lector:

Ya me estoy hartando, ¿y usted? No recuerdo haberle prometido ninguna diversión. Creo, incluso, que le advertí a tiempo que este relato —o divagación— no tenía visos de mejorar. Si aún persiste en seguirme hasta aquí, tal vez picado por la curiosidad de asistir a una espectacular cacería, pues venga, acompañame. Ah, pero no vaya a pensar que se trata de un picnic. Si desea salir con vida del paseíto, le recomiendo que abra bien los ojos, manténgase alejado de la bestia. (:109)

Podemos asumir por esta interpelación, que se espera del lector un alto grado de atención y silencio; por ponerlo en una fórmula sencilla: se espera que obedezca. Cualquier gesto emotivo ya sea de raptó o de aburrimiento es desdeñado de antemano. Subyace a esta obligación, la sospecha de una posible falsedad y fingimiento en la actitud del lector, que se encuentra claramente bajo amenaza: “si desea salir con vida”.

Este interlocutor imaginario del rey es un sustento tan importante como los cuadernos. Por eso no es de sorprender que su representante dentro de la trama sea el mismo pintor. El rey desearía que todos sus lectores fueran tan aquiescentes y solícitos como el pintor, quien va atesorando sus cuadernos para perderse después en la neblina de las montañas y a quien imagina siempre atento leyendo lo que él tiene que escribir. Para el dictador, éste es su lector modelo.

La verdad, sin embargo, es que el lector moderno promedio suele ser más rebelde de lo que deja traslucir el comportamiento del pintor. Su misma rebeldía le ayuda a crear sentido en narraciones que aparentan no tenerlo. En gran parte de la literatura moderna, podríamos hablar de una correspondencia de fuerzas entre una voz narrativa compleja y una lectura rebelde que le aporta sentido. Frente a este mecanismo en equilibrio, se opone otro que tiene de un lado, la

CAPÍTULO II

voluntad abrumadora del narrador déspota y un lector subordinado. Podríamos describir estos dos mecanismos con los esquemas siguientes (Fig. 1 y Fig.2):

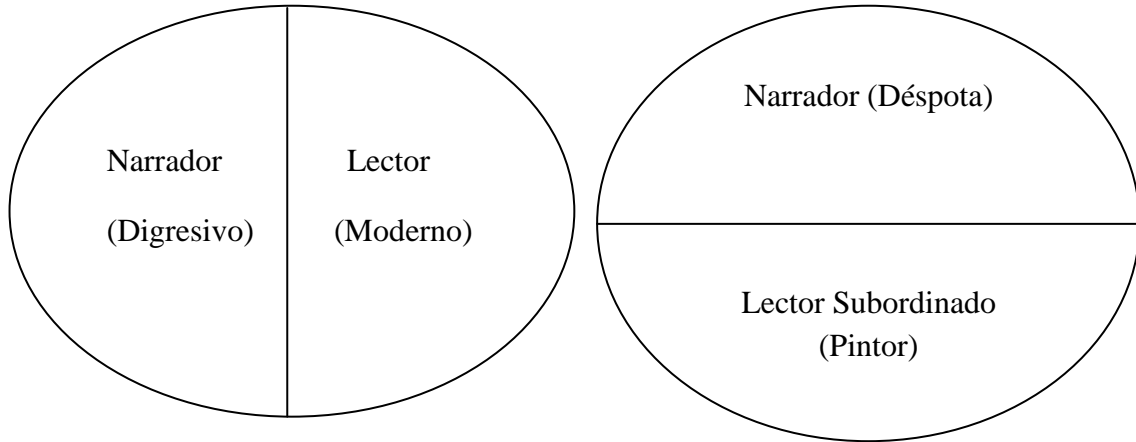


Figura 1

Figura 2

La figura 2 se adapta mejor a lo que sucede con la voz narrativa del rey de las ratas. A lo menos, con lo que el rey mismo desearía que sucediera. No obstante, existe un resquicio por el cual se cuele una tercera opción. Bajo deseo de subestimar a un lector ya sea con un estilo aparentemente arbitrario, espontáneo y azaroso, o con admoniciones directas: “yo no prometí diversiones”, subyace la preocupación del rey de ser entendido de manera correcta. El gran conflicto de este entendimiento correcto, es que el lector ideal, capaz de leer y entender al pie de la letra lo que el rey pide, aún no existe. Nos enfrentamos, por lo tanto, con un nuevo esquema (Fig.3):

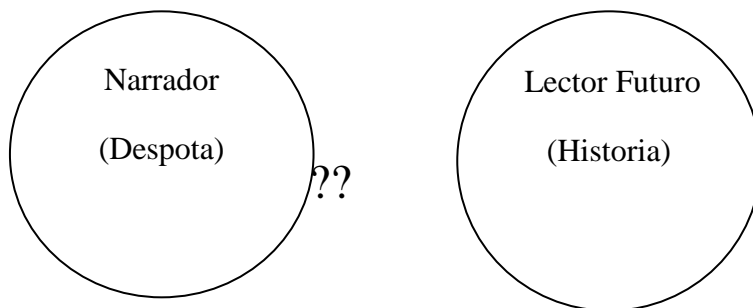


Figura 3

Al tratarse de un dictador en el destierro, dicho lector ideal no puede ser otro que la Historia. Las interrogantes de la figura 3 muestran la incertidumbre implícita en este posible encuentro, además del modo en que podría darse, ya sea con una figura similar a 1 ó a 2. Bajo este nuevo esquema, el estilo digresivo del narrador deja de ser un parloteo incoherente y se vuelve, ahora sí, la cifra donde se esconde el enigma de un prócer. Alguien como el rey de las ratas, no puede poner límites a su discurso como tampoco existen límites a su personalidad. Esta es la premisa que subyace junto con la premisa del subordinado, para la formación de su estilo.⁷³

Podemos concluir entonces que en el texto se manejan tres mecanismos distintos de lectura. El primero, que dura poco, tiene que ver con un estilo digresivo aparentemente espontáneo que obliga a la participación activa de un lector dispuesto a aportar el sentido al texto. Cuando la voluntad abrumadora y agresiva del rey cobra más fuerza, nos ubicamos en una segunda etapa, donde el lector aquiescente debe escuchar al rey y recibir sus regaños. Por último, nos encontramos con un rey que busca al lector que lo entienda correctamente y, por lo mismo, lo exonere. En este momento, el rey deja hablar de manera indiscriminada porque sabe que se dirige a un lector futuro. La originalidad de la novela de Quintero, es que permite al lector recorrer estos tres mecanismos y convertirse, al final, en juez de la Historia.

Pre y post-modernista

La narrativa de Quintero previa a esta novela tenía una clara estética lírica, con el uso constante de imágenes, símbolos y metáforas similares a las de la poética modernista.⁷⁴ Esta

⁷³ En relación a este último lector, entendemos lo escrito por Humberto J. Medina en su artículo “*El rey de las ratas* de Ednodio Quintero y la tensión Animal/Hombre”: “El acto de escribir supone para el Rey rata una construcción de sí, una conciencia de sí, una afirmación de libertad y de liberación con las ataduras, la fatalidad y el constreñimiento que supone el ejercicio del poder. Es la construcción de su sentido a través de la disolución de un pasado que le había impuesto unas reglas de existencia.” (Medina, 2009: 3).

⁷⁴ Por citar algunos ejemplos, véase el final del cuento “La puerta”, de la antología *Volveré con mis perros*: “Con la negada lucidez del borracho que descarga el vómito sobre el cuerpo de su madre muerta presiento el espantoso vacío.” (Quintero, 1975: 39) En otra antología muy posterior, desde el título, “Rosa mística” vemos una tendencia lírica reafirmada en el texto: “No olvidaré llevar la navaja de hoja curva para cortar tu aliento y así evitar que tu canto de sirena me adormezca.” (1995: 91) En la novela *La danza del jaguar*: “Y yo, rey de la jauría, lanzaba mi aullido de lobo del desierto y bailaba para ellos la danza del jaguar. Improvisaba

CAPÍTULO II

tendencia a lo refinado, con imágenes poéticas y símbolos de la literatura clásica (sirenas, gitanas, quimeras), no sólo es dejada a un lado en *El rey de las ratas*, sino que incluso se le combate de manera abierta. La estrategia es siempre la misma. Después de un impulso poético, el narrador reacciona de manera violenta contra sus propias palabras. De esta manera, tenemos seguida de una evocación amorosa, un ataque del narrador contra su propio estilo:

Y el dardo, que nunca atinará en ningún blanco, se volverá y se clavará en tu corazón. ¿Qué estoy diciendo? ¿De qué podrido sumidero de mi cerebro brota esta prosa relamida? Agua sucia cargada de colorantes inocuos, la misma que los académicos del reino llamaban literatura. Tendré que abandonar por unas horas mi tarea de escriba y vacunarme con una dosis doble de cafeína. (:76)

En otra ocasión, hablando nuevamente de una relación amorosa, dice:

Sin embargo, la muy taimada no sólo me siguió la corriente, sino que entró en el juego como cómplice y celestina del unigénito heredero, hijo de sus entrañas. Uf, qué manera asquerosa de redactar. Me recuerda a un pésimo escribano, que se distinguía por un estilo calcado de la dramaturgia radial, un parásito de la peor calaña, fatuo y vulgar. (:121)

El impulso poético es rebajado a un acto corriente y vulgar. A la menor sospecha de caer en este impulso, el narrador reacciona de manera violenta y escribe enseguida un comentario cuya intención primera es establecer una barrera de distanciamiento entre los dos estilos.

Para el narrador, los tropos retóricos y poéticos modernistas son material de un grupo de “académicos de literatura” y de “escribanos radiales.” Estos dos grupos se distinguen del narrador porque ellos sí pretenden divertir, entretener o impresionar a un grupo de lectores haciendo gala de su conocimiento. El mismo rey ha sido el receptor de dichos discursos, y los ha financiado ya sea para divertirse —“puso de manifiesto sus dotes de bufón” (:121) —o ampliar su conocimiento. Él, sin embargo, no está sujeto —o no pretende estarlo— a ninguna necesidad

saltos y piruetas, audaces contorsiones y temerarias volteretas que, a la luz del día y delante de seres menos nobles, habría sido incapaz de repetir. Mis aliados ladraban de alegría.” (1991: 12) Por último, en *El corazón ajeno*, una relación sexual se describe así: “Ella me condujo, con pericia y sabiduría ancestral, a través de un sendero cálido, húmedo y arenoso, difícil de olvidar.” (: 28) Y una separación se narra de esta manera: “Lloré a mares, moqueando y maldiciendo, y mientras sollozaba como un huérfano desconsolado bajo aquel aguacero demencial, sentí que una mano de dedos finos y alargados me acariciaba el cabello.—¿Por qué me haces eso, mujer?” (2000: 84)

económica, social o política. Su discurso es libre de cualquier atadura terrenal. Condescender a un estilo rebuscado, sería, por lo tanto, aceptar que tiene un esquema de escritura, cuando en realidad su deseo es el opuesto. Él se encuentra más allá de las normas y enseñanzas de los súbditos del reino. El artificio literario es menos valioso que el artífice, y el mejor estilo es aquel que no debe nada a nadie. Estas son las dos premisas que defiende el rey.

Pero si el rey no teme ser confundido por un escribano radial, ¿por qué entonces el énfasis en demarcar la frontera entre su estilo y el de los otros? ¿Por qué su reacción de enojo cuando siente un contagio de su prosa real? Así como notamos una fuerte carga de fingimiento en el primer apartado que nos mostraba un narrador aparentemente digresivo, es recomendable ahora ampliar nuestras sospechas. Si no tuviera en mente a un lector ideal (figura 3), las frases poéticas serían suspendidas simplemente con un punto y aparte, o una coma, o un tachón. Un desliz se le va a cualquiera, y un rey no debe dignarse a explicar sus deslices o errores a un súbdito, o a un lector. Lo que sucede, en cambio, es que al rey de las ratas sí le preocupa. A tal punto se esfuerza por comprobar la “pureza” o grandeza de su estilo, que interioriza la figura de un crítico literario:

Ya nada mejor que un buen libro para ampliar nuestra visión del mundo. (¡Asco! Estás hablando como un vendedor de enciclopedias). Pierdes el tiempo, enano inquisidor, voz impostada de mi conciencia, pues sabes tanto como yo que a mi edad, proveya y terminal, los juicios morales carecen de importancia. ¿Qué sentido tendría —al menos para esta rata agonizante que soy yo— ponerle bozales a las palabras? Hablaré y hablaré, registraré en estas páginas caídas del cielo las inflexiones de mi voz. (:66)

¿Quién es este enano inquisidor? Para empezar, es alguien que contradice el supuesto de que el narrador escribe por escribir, llevado por el flujo espontáneo y digresivo de su pluma. Si así lo fuera, no habría lugar a inquisiciones y castigos. En segunda instancia, se trata de un personaje cuyo gusto específico concuerda con el del rey. Ambos repelen un cierto estilo literario que aquí hemos llamado “estilo modernista”, y que en su peor faceta se expresa como “escribano radial”. Por último, es la prueba de que el estilo literario del rey es una creación consciente y laboriosa, formada también de “bozales” e “inquisiciones”.

En este sentido, podríamos afirmar que el narrador carece de una identidad única, dando la posibilidad a cada lector de decidir si es su subordinado, su intérprete o su inquisidor. Para

CAPÍTULO II

cada una de estas opciones, tenemos un personaje al interior de la novela: el pintor, la Historia y el enano inquisidor.

Desdoblamiento

Profundicemos ahora en los lectores representados por el pintor y el enano inquisidor. Empecemos por lo más evidente, los personajes son opuestos. De un lado tenemos al lector aquiescente y pasivo, y del otro al lector activo. El narrador se siente con toda la libertad de hablar de lo que desee, mientras que el pintor le siga suministrando cuadernos. Se trata casi de un acto de condescendencia. Por otro lado, la escritura genera de manera improvisada una sensación de incomodidad identificada con el enano inquisidor. Podemos resumir esta incomodidad en dos momentos clave: la duda por parte del narrador por definir su estilo en oposición a otro de tipo “escribano radial,” y la apelación a un posible lector, insatisfecho de sus digresiones, a dejar de leer la novela si no le apetece.

Un hecho interesante a notar es que el paso entre el pintor y el enano inquisidor es regresivo, en lugar de ser definitivo. Es decir, el narrador no deja de dirigirse al pintor para satisfacer únicamente al enano inquisidor ni viceversa. Ambos personajes son más bien un resultado del otro, un proceso que se va gestando y que es, en ocasiones, reversible. Si bien podemos decir que se tratan de opuestos, el enano inquisidor no es posible sin el previo oído —o el suministro de cuadernos— del pintor. Podemos decir entonces que el segundo se encuentra en potencia dentro del primero. O de otra manera: el enano inquisidor es la mala cara del pintor.

El primer elemento que une a estos dos personajes es su lugar de gestación: la mente del narrador. Ya hemos dicho que los pormenores de la aparición del pintor son bastante dudosos. El pintor se aparece en la cabaña a mitad de la nada, después de una larga y penosa enfermedad del rey desterrado:

El año pasado, por esta misma época, además de la bronquitis insidiosa que me mantuvo en cama durante varios meses, estuve a punto de suicidarme. Ya no recuerdo cómo salí del trance. Pero los achaques y dolencias no han cesado. A principios del verano contraí la fiebre del heno —o un mal parecido, no me exijan detalles, por favor—, y hace apenas un mes sufrí una recaída. Me salvó una visita inesperada. (:24)

La situación psicológica y física del rey no podía ser peor: enfermedades mortales, recaídas, intentos de suicidio, aislamiento total. Para recobrar su estima le hacía falta un espectador y lo

creó en el pintor. Después subió al escenario con el manuscrito de sus memorias. En un inicio el público lo ovacionaba, le pedía más historias, más cuadernos, hasta que lentamente se fue metamorfoseando en la voz exigente, capaz de abucheos, del enano inquisidor.

¿Cuáles son los momentos principales de esta la gestación? Después de una noche bastante productiva, en la que de tanto escribir le arden los ojos, el rey se va a la cama. Despierta al día siguiente y lee lo escrito:

Antes de sentarme a escribir leo la parrafada de ayer, y en ciertas frases no me reconozco. ¿Será que alguien escribe por mí? ¿Acaso tomo el dictado de algún espíritu rencoroso que no se resigna a regresar al éter impalpable de donde nunca debió salir? El escritor como zombie: sería éste un tema excelente para un ensayo. La escritura como actividad vicaria, el escritor: muñeco articulado al servicio de un ventrílocuo (:73-74).

Esta es la primera señal de un alejamiento entre el narrador con su escrito. Entre los dos se va abriendo una zanja donde puede despeñarse el autor confiado de su obra. Esta sensación de angustia se debate entre un vacío (zombie) y una sensación de manipulación (muñeco). ¿Cómo controlar algo que ha adquirido vida propia? ¿Cómo impedir la separación entre narrador y obra? ¿Cómo controlar a cada espectador para que éste juzgue de la manera en la que uno desea ser juzgado?

Relatar su vida le pareció al rey un acto digno de su grandeza. El problema es que también había un público, peor que eso, había un público diverso oculto tras el anonimato que otorga la hoja de papel. La imagen del pintor es reconciliadora porque su actitud servicial invita al relato. Pero detrás de la página escrita hay un público amorfo, crítico e incontrolable. Compárese este hecho narrativo con el actuar político de un dictador. El dictador es aquel que se cree digno de subir al escenario y ser aplaudido de todos, no acepta —no puede hacerlo—, una crítica o un malentendido. El rey de las ratas no es una excepción. De ahí que, ante la posibilidad de hacer el ridículo, su reacción sea más violenta de lo normal. “Espíritu rencoroso”, “enano inquisidor”, “si desea salir con vida”, estas son algunas de las interpelaciones sembradas a lo largo del escrito. El sufrimiento del rey no es físico sino psicológico: servir de bufón cuando pretendía ser rey.

Según René Girard, los personajes se dramatizan cuando se oponen a un discurso que ellos creen falso, mentiroso o incompleto. Lo interesante es que la verdad que tanto defienden, no está sustentada en una meditación concienzuda o en una larga lista de razonamientos, sino en

CAPÍTULO II

la oposición a un tercero. Esta oposición, paradójicamente, nace de una mezcla de amor y envidia. Los personajes novelísticos adquieren vida, según Girard, no por la solidez con la que prueban sus verdades, sino debido a la facilidad con que pueden cambiarlas impulsados por sus pasiones. De esta manera, el diálogo se impone de manera casi instintiva contra el monólogo.⁷⁵

El rey de las ratas quiere narrar su historia, pero en realidad su objetivo más íntimo es escribir un monólogo. De ahí que su primer desdoblamiento se dé en la figura del pintor. Pero entonces, de manera imprevista, surge una voz negativa. Esta voz se apropia de sus frases hasta ridiculizarlas con un estilo melifluido y empalagoso; interviene con un gesto de tedio o enojo en la sala, el cual podemos adivinar detrás de la reacción de enojo del narrador: “No recuerdo haber prometido diversiones”. Se establece así un diálogo irreconciliable porque la oposición ni siquiera es ajena, es interior.⁷⁶ El monólogo ha dado paso al diálogo, la Historia a la novela.

El mismo narrador, casi al final de su obra, reconoce la posibilidad de haber inventado al pintor y, por ende, al enano:

Creo cumplir un mandato, la voluntad implícita del pintor, aunque en estos días crudos de mediados del invierno he comenzado a dudar de su existencia. Crear en mi cerebro una figura virtual con sus correspondientes atributos, inventarlo y asignarle el papel de albacea y protector, pudo haber sido producto de la demencia. Darle forma a un doble, a un delegado del yo, puede ser un artilugio mental para justificar el inicio y desarrollo de

⁷⁵ En su estudio, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Girard escribe: “L’élán vers l’objet est au fond élan vers le médiateur ; dans la médiation interne, cet élan est brisé par le médiateur lui-même puisque ce médiateur désire, ou peut-être possède, cet objet.” (Girard, 1961: 19) Y también: “Retrouver le temps (...) c’est comprendre que le processus de la médiation nous apporte une impression très vive d’autonomie et de spontanéité au moment précis où nous cessons d’être autonome et spontané. Retrouver le temps c’est accueillir une vérité que la plupart des hommes passent leur existence à fuir, c’est reconnaître que l’on a toujours copié les *Autres* afin de paraître original à leurs yeux comme à ses propres yeux. Retrouver le temps c’est abolir un peu de son orgueil.”(44)

⁷⁶ Es interesante notar que Bajtín ubica el nacimiento de esta voz polifónica en un personaje de Dostoyevski que escribe “aparentemente” para sí mismo: *Memorias del subsuelo*: “Le héros principal du *Sous-sol* est le premier idéologue de l’œuvre de Dostoïevski. L’une des idées fondamentales qu’il défend, dans sa polémique avec les socialistes, est que l’homme est libre, et par conséquent peut enfreindre les règles qu’on lui impose./ Le héros de Dostoïevski essaie toujours de briser le cadre des mots d’autrui qui le rendent fini et comme mort.(...) L’homme ne coïncide jamais avec lui-même. (...) Dans la conception artistique de Dostoïevski, la véritable vie de la personnalité se réalise comme au point précis de cette non-coïncidence de l’homme avec lui-même” (Bakhtine, 1970: 103).

este escrito. ¿Por qué no reconocer entonces que mi empeño en revivir al espectro de un rey, de hacer de su aventura vital el motivo central de mi confesión, no es otra cosa que un divertimento, el juego inofensivo —y falaz— que me mantiene entretenido mientras aguardo la muerte? (:120)

Con este comentario, y por el hecho de estar leyendo una novela, en lugar de un monólogo, podemos decir que el enano inquisidor ha ganado. El rey reconoce su “juego inofensivo”, su papel de “divertimento” sobre el escenario. Compárese esta confesión con el ánimo del inicio: “Soy libre, al fin, y a nadie doy cuenta de mis actos. Tengo todo el tiempo para pensar. Y si he emprendido la redacción de estas notas, nada me obliga a continuarlas.” (:23) Bajo la apariencia de la libertad, el rey se dejó llevar por uno de los cautiverios más resistentes, crueles e implacables: la lectura del otro. El impulso aparentemente espontáneo e incomprensible que lo había salvado de la muerte, lo regresó a ella pero ahora con la plena conciencia de su papel de bufón. El mensaje es bastante pesimista para cualquiera que desee escribir sus memorias. Para un dictador, el mensaje es aún peor.

Desdoblamiento al cuadrado

La escenificación de la actividad narrativa es lo suficientemente atinada y original para no realizar lo mismo con el lector. Este parece ser el razonamiento que lleva a los distintos narradores de *El rey de las ratas* ha levantar al público de sus asientos y cuestionar su papel dentro de la obra. Todo empieza desde la misma introducción a la novela. Un supuesto editor nos dice: “Como verán (...), el autor afirma ser el desaparecido e insigne monarca, nuestro último rey.” (:9). De un golpe tenemos dos autores y a dos narradores. Los autores son Ednodio Quintero y el rey de las ratas; los narradores son el mismo rey y el prologuista. Cada uno se justifica dentro del mismo texto.⁷⁷ A esta complicación se le agrega la del pintor, cuyo nombre, según el prologuista, es Juan H. Martín, y en cuyo morral se encontró el manuscrito de la novela. Entonces ¿si existió el pintor? ¿Quién narró la historia? ¿Quién es el autor? ¿Quién es el prologuista?

⁷⁷ La autoría de Ednodio Quintero se justifica desde la carátula del libro, el breve texto de la contraportada escrito por Julio E. Miranda y la extensa biografía escrita en la solapa. La autoría del rey de las ratas la justifica el prologuista. Los narradores son el rey (y sus dobles), junto con el prologuista, que no da nombre alguno. A esta miriada de personajes podríamos resumirla dentro del término de “productor.”

CAPÍTULO II

Antes de responder a estas preguntas hay que agregar otro problema. A mitad de la novela, el narrador —el rey de las ratas— elabora un prólogo con el deseo de que sea incluido en la publicación de su obra. El objetivo de dicho prólogo es comprobar la verdadera identidad del rey. Para reafirmar aún más la autenticidad del documento decide firmarlo con su sello real. Pero apenas un párrafo después de la firma, un lector hipotético se pregunta: ¿quién nos asegura que ese sello no ha sido robado? Y agrega:

Mediante un procedimiento ambiguo, el pícaro escritor se cuida —en un párrafo del segundo cuaderno— (lugar donde iría el sello) de darnos las claves que demostrarán su calidad de impostor: «...qué seguridad tengo de que unas marcas sospechosas garanticen mi identidad,» escribe en un tono ladino. Si no puede probar que es el rey, demuestra entonces que no lo es. Pero, aquí está el quid de la cuestión: las marcas dejadas por el anillo de metal pueden ser reales. ¿Por qué no habrían de serlo? (:94)

Hagamos un recuento. El manuscrito ha pasado, a lo menos, por tres manos distintas. La versión de este recorrido, si confiamos en la palabra de cada portavoz, sería la siguiente. El rey de las ratas escribió sus memorias en la soledad de una cabaña perdida en las montañas. El rey muere y su amigo pintor —Juan H. Martín— encuentra las memorias y las guarda en su morral. Por último, el editor de la novela, el cual no da ningún nombre, encuentra el manuscrito en el morral del difunto pintor. Ahora, si creemos esta “versión oficial,” estamos obligados a creer; número uno: el pintor no fue un invento del rey, a pesar de las muchas dudas que tenemos al respecto; número dos: el prólogo al inicio de la novela no es, en realidad, una réplica del prólogo a la mitad de la novela; número tres: el rey de las ratas no robó el sello real; número cuatro: una rata escribió una novela. En fin, cuando llegamos a esta última conclusión, el lector ha dado tantas vueltas en su búsqueda de sentido, que su sonrisa es mínima en comparación con la que imaginamos en el verdadero narrador del texto.

Por si nos quedaba una duda de esta técnica de rizar el rizo, momentos previos a la escritura del prólogo, el narrador nos dice: “Además, no se confíen de los testigos presenciales —para nada tengan como ciertas sus palabras. Son ellos, justamente por su condición privilegiada, los que mienten con mayor descaro —e impunidad. Debería haber puesto y subrayado esta advertencia en la primera página.” (:83) ¿El rey era, en realidad, el pintor, quien mató al rey; o el rey era el verdadero rey y, a su vez, el editor quien oculta su nombre por eso? El hecho de que todas las preguntas impliquen un largo etcétera, nos revela el núcleo del asunto: el

lector ha sido burlado de la misma manera que el narrador. El lector se encuentra parado a mitad del público creyendo ser un espectador mientras que es, en realidad, un actor más. Su papel puede equipararse al de Teseo en busca del Minotauro, con la diferencia de que el laberinto y el hilo de Ariadna son la misma cosa.

La crisis del narrador con su texto se dio cuando el primero no logró reconocerse en sus palabras, y aún así se vio forzado a seguir escribiendo, impulsado por la curiosidad, o el duelo, o la costumbre. Tenemos ahora a un lector que se ve distanciado del narrador, a quien creía haber “comprendido”, o en el que “confiaba” plenamente, y del cual ahora se pregunta si no lo ha traicionado. Esta desconfianza ante una voz ambigua que no le dice toda la verdad, que incluso se regodea en el hecho de darle más vueltas, genera un distanciamiento y, a la vez, la curiosidad de seguir leyendo para resolver sus dudas. El hecho de que éstas nunca se respondan deja la misma puerta abierta para el narrador y el lector: la duda sobre su verdadero papel en la trama.

Si bien se trata de la misma puerta que franquean narrador y lector, podemos decir que existe una diferencia notable en la manera en que uno y otro pueden abrirla y cruzar el umbral. Podríamos nombrar esta diferencia con la imagen misma de la puerta por un lado, y la zanja por el otro.

Lector moderno	→	Puerta
Dictador	→	Zania

La “enciclopedia” del lector⁷⁸ moderno se distingue de la de otros lectores de otras épocas por su acervado escepticismo hacia las formas narrativas, que lo hacen desconfiar de éstas. La separación entre la voz del narrador y sus personajes, la metaficción, el narrador parcial, el narrador que es traductor de una obra inexistente, todos estos son artificios narrativos que si bien no son el pan de cada día, ya entraron en el imaginario colectivo del lector moderno. La teoría

⁷⁸Basamos nuestro concepto de “enciclopedia del lector” en Umberto Eco: “Le lecteur peut comparer un monde textuel à divers mondes de référence: on peut lire les événements racontés dans *La Divine Comédie* comme “crédibles” par rapport à l’encyclopédie médiévale et comme légendaires par rapport à la nôtre. De cette façon, on effectue aussi des opérations de “vérédiction” (...) en attribuant ou non une véridicité à certaines propositions, c’est-à-dire en les reconnaissant en tant qu’elles sont présentées par le texte comme vraies o fausses.” (Eco, 1985: 207)

CAPÍTULO II

literaria y las obras de autores clásicos como Cervantes y modernos como Borges despertaron la atención de un lector más pasivo, convirtiéndolo en alguien excesivamente escéptico y copartícipe.

Frente a este lector acostumbrado a la incertidumbre, la situación del rey-dictador es más dramática porque en él la voluntad de represión y homogeneidad es más fuerte. A diferencia del lector moderno, el dictador permanece como una figura encerrada dentro de su propia imagen inamovible. El dictador es interpretación unívoca, el lector moderno es polisemántico. El choque entre ambos es inevitable; se trata de un choque de dos épocas. Por un lado, la época donde un narrador confiable relataba una épica, y por el otro, una época en donde todo escrito es objeto de desconfianza y, potencialmente, de burla.

De esta manera, el lector abre con *El rey de las ratas* una puerta más en un trayecto iniciado desde hace mucho tiempo. Por el contrario, el dictador se precipita en la zanja de lo anacrónico. La novela dramatiza este dilema desde su forma, haciendo la caída inevitable y estrepitosa. Ninguna acción, palabra o hazaña salvarán al dictador de la caída. En esto radica su problema y su animalidad, entendida esta última como la entendían las fábulas. Ya sea instinto, naturaleza o disposición genética, el animal de la fábula actuaba bajo un patrón reconocible que no admitía modificaciones.⁷⁹ Una de las grandes moralejas de las fábulas era que, a diferencia de sus personajes, los humanos sí podemos cambiar. Podemos decir entonces que el dictador de *El rey de las ratas* es, en todos los sentidos, un verdadero animal.

⁷⁹ Jill Mann escribe en su libro *From Aesop to Reynard*: “como Jauss comenta, ‘la categoría del devenir’ no se aplica a las figuras de la fábula. Si los animales ‘aprenden’ de sus errores, la lección es únicamente una suma retrospectiva del episodio narrativo precedente; no se trata de un programa para una mejoría en el futuro. Así pues, el ciervo que admiraba su cornamenta y deploraba en cambio sus piernas larguiruchas ‘aprende’ de su error cuando sus piernas le han permitido huir de los perros de caza mientras que su cornamenta se le ha atorado en un arbusto, pero su subsiguiente muerte le enseña la lección a la vez que le previene tomar provecho de ella.” (Mann, 2009: 37) (as Jauss comments, ‘the category of becoming’ does not apply to the figures of the fable. If the animals ‘learn’ from their errors, the lesson is only a retrospective summation of the preceding narrative episode; it is not a programme for future improvement. So the stag who had admired his fine antlers and deplores his spindly legs ‘learns’ his mistake when his legs enable him to flee from the hounds while his antlers entangle him in the bushes, but his consequent death simultaneously teaches him the lesson and prevents him from making use of it)

Animalidad

La animalidad del dictador se expresa *desde* su discurso y *por medio* del discurso. Hemos visto ya la primera rúbrica, nos interesa abordar ahora la segunda, es decir, el contenido del discurso. Podríamos dividir la estructura semántica del dictador en dos grandes temas ligados estrechamente al ejercicio de poder: la sexualidad y la política. En ambos territorios, tenemos al dictador siguiendo un patrón de acción casi idéntico. Este patrón es vertical, con él en la cima y el pueblo o lo femenino en la base. Esta relación se revierte de manera drástica al final, cuando ante la posibilidad de sufrir el poder de sus antiguos subordinados, decide optar mejor por el exilio. Tenemos una reversión de la pirámide, aunque la figura de la pirámide en sí sigue intacta, cambia únicamente la disposición de los personajes. Analicemos ahora los particulares de cada tema.

Sexualidad

En *El rey de las ratas* la sexualidad se aborda desde la desigualdad de los géneros. La primera brecha se abre con un procedimiento que podríamos llamar de cosificación de lo femenino⁸⁰. Poseído por un apetito sexual insaciable, el rey ordena a la jefa de una orden religiosa que le envíe a palacio un grupo nutrido de monjas para que lo satisfagan sexualmente. El rey quiere monjas porque cree encontrar en ellas la inocencia que las ratas maledadas no poseen. “Sin embargo, como se pudo comprobar poco después, era difícil evitar que el palacete

⁸⁰ En la obra de Quintero la mujer se representa en reiteradas ocasiones con la imagen de un animal real o imaginario, una cosa o una figura mítica. Tenemos así el uso de la imagen de perra en el cuento “La puerta” (de *Volveré con mis perros*); perra, quimera y prêt-à-porter en el cuento “La repetición” (de *El corazón ajeno*); muñeca en los cuentos “La agonía de una mariposa” (de *Volveré con mis perros*) y “Carta de relación” (de *El combate*); gitana en el cuento “La caza” (de *El combate*); sirena en el cuento “Rosa mística” (de *El combate*); caballo y erizo en la novela *Mariana y los comanches*. Estas imágenes reprimen la voz femenina que jamás se sitúa en un escalón de igualdad con la del hombre y genera, por lo mismo, violencia. La animalización por parte del hombre es menos variada y menos frecuente. Se da como cerdo en los cuentos “La repetición” (de *El corazón ajeno*) y “Monólogo de un cerdo” (de *Volveré con mis perros*); como perro en su novela *Confesiones de un perro muerto* y en el cuento “Volveré con mis perros” de la antología del mismo nombre. Por tratarse de animales de una clara connotación negativa, las consecuencias en la trama siguen siendo las mismas. Lo femenino y masculino están en dos planos distintos a nivel simbólico y semántico, esto provoca que al encontrarse en un plano físico, domina quien más fuerza tiene.

CAPÍTULO II

se convirtiera en una casa de muñecas.” (:33) El término *muñeca* traduce la frustración de la mujer carente de albedrío, aquella que no embelesa con su ambigüedad. Esta docilidad termina por hartar al rey, quien resiente en las monjas una falta de sinceridad, pasión y aprecio. La insatisfacción llega a su límite cuando cree que las monjas le roban de su fuerza: “Le ordené que devolviera, hoy mismo, ya, en el término de la distancia, la docena de chupasangres a su redil.” (:42)

Junto a las *muñecas*, tenemos después a su antípoda: la mujer embelesadora, impenetrable a pesar de su accesibilidad física. Esta nueva concubina se presenta ante el rey, simple y llanamente, como una prostituta. Antes de pasar al acto, le pide el pago de sus servicios con un bono extra, por tratarse de un cliente con recursos. Para el ánimo romántico del rey, que buscaba la sinceridad sexual en las monjas, esta mujer representa un nuevo enigma. Sus primeras relaciones son un éxito, pero al poco tiempo sucede lo mismo que con las monjas. El enigma se convierte en amenaza. La mayor de todas es que la *medusa* —por buscar un término opuesto y en la misma línea simbólica al de *muñeca*— es una proyección de una feminidad dada, incapaz de desarrollarse fuera de la mentalidad masculina. Se trata, por lo tanto, de una guerra en realidad interna, nunca un encuentro o desafío entre dos. De ahí que una vez pagados sus servicios, las prácticas sexuales se revelen nuevamente como un abuso y un peligro. “Mi rival se doblegaba sólo para hacerme caer en su trampa, y una vez cumplido su cometido tensaba los músculos a manera de torniquete y encomiéndose a Dios, señor rey, pues aunque la obligaran a beberse un tiro de raticida, la condenada no me iba a soltar” (:39).

En ambos casos cambia la proyección y las circunstancias, el resultado es el mismo. Después de haber enfrentado a las “chupasangres”, el rey salva su masculinidad de la rata “castradora”. A pesar de la evidente superioridad jerárquica, y en algunos casos superioridad física, las ratas femeninas terminan siempre revirtiendo la pirámide del poder. Esto se debe a que el lugar de la acción no es un lugar físico, sino mental. Apenas empieza a explayarse sexualmente con las ratas, el rey elabora una trama de traición que lo lleva a tomar una decisión drástica.

Un elemento interesante de este actuar repetitivo es la proyección que el rey ejerce sobre el otro. Cuando se ve obligado a reflexionar sobre los motivos de su fracaso sexual, concluye que: “En ellas predomina el instinto, lo natural. Impulsivas, taimadas o calculadoras, sólo las mueve un único e insobornable objetivo: la búsqueda de placer.” (:39) La incomunicación de los

géneros trae como consecuencia la imposición de los vicios y las deficiencias propias en la personalidad de los otros.⁸¹ En realidad es el rey quien busca placer —ni las monjas, ni la prostituta tocaron a las puertas de su palacio— y no puede obtenerlo porque al igual que los animales de la fábula, desconoce la capacidad del diálogo y actúan bajo un parámetro repetitivo e irremediable.

Después de la caída del rey, éste logra exiliarse con una pareja de campesinos miserables. A pesar de que las ratas femeninas tenían como único objetivo la búsqueda de placer, tenemos nuevamente al rey tomando la iniciativa para encontrar una pareja. El problema ahora es que sin poder político, el rey no logra conquistar a rata alguna. Lucy, quien es descrita como bizca, con mal aliento, desnutrida y yerma, rechaza sin miramientos sus propuestas románticas. Esto no hace más que acicatear el ánimo del despechado, quien escribe: “De haber tenido entre mis garras el cetro de rey, lo habría arrojado al abismo que se vislumbraba a nuestros pies, habría claudicado por segunda vez si aquel adefesio me hubiera ofrecido la más torcida e insignificante de sus sonrisas.” (:76) Quien tiene el cetro controla las acciones de quien no lo tiene. Con el poder, el rey podía darse el lujo de juzgar a los demás, sin él no puede juzgar a nadie.

Un elemento importante de la fábula es la revelación de la enseñanza o de la moraleja cuando el animal ya no puede sacarle ningún provecho. Esto mismo sucede en *El rey de las ratas*. Consciente de su principal carencia, que ni siquiera Lucy le hará caso, el rey decide renunciar a los placeres terrenales convirtiéndose en monje. El diálogo con el otro se rompe de manera tajante, reemplazado por el esfuerzo de hablar con el más allá, o consigo mismo. El resultado de este último esfuerzo es la novela que tiene el lector en sus manos.

Antes de abordar el siguiente tema, queremos proponer una nueva interpretación a la frustración sexual del rey. Esto con la intención, entre otras, de mostrar que a pesar de que la trama

⁸¹ La paradoja que han planteado las feministas es que, con el tiempo, estos vicios terminan siendo asimilados como verdaderos: “*Quand un individu ou un groupe d'individus est maintenu en situation d'infériorité, le fait est qu'il est inférieur; mais c'est sur la portée du mot être qu'il faudrait s'entendre; la mauvaise foi consiste à lui donner une valeur substantielle alors qu'il a le sens dynamique hégélien: être c'est être devenu, c'est avoir été fait tel qu'on se manifeste; oui, les femmes dans l'ensemble sont aujourd'hui inférieures aux hommes, c'est-à-dire que leur situation leur ouvre de moindres possibilités: le problème c'est de savoir si cet état des choses doit se perpétuer.*” (Beauvoir, 1976: 39)

CAPÍTULO II

comparte algunas características con los animales de la fábula, también puede entenderse de manera distinta. Intentaremos ahora una explicación inconcebible en los animales de la fábula, una explicación desde el psicoanálisis.

El rey narra en un inicio que, cuando niño, su madre lo vestía de monje y le inculcaba valores religiosos para que, una vez adulto, se decidiera por la vía de Dios, en lugar de la del reino. Esto lo hacía la madre para que el rey dimitiera del trono dejándole a ella todo el poder. La estrategia falla, el rey sube al trono, pero el hecho de sospechar la traición de su propia madre lo convierte en una rata a la defensiva. Al poco tiempo de su coronación cree descubrir una conspiración contra él, dirigida por su madre y su tío Miguel. La madre y el tío son apresados, a la primera se le extradita del reino y al segundo lo ejecutan. No hay posibilidad de réplica por parte de los dos acusados. Un edecán que acompaña a la madre en su viaje, reporta ante el rey — se trata de un discurso indirecto—, que su madre, “asomada a la ventanilla del tren, gritaba al viento una insistente letanía: «¡Que le corten la cabeza! ¡Que le corten la cabeza!»” (:17) Transcurridos los años, el rey aislado ya en su cabaña, tiene una pesadilla donde su madre le revela “lo peor de sí mismo” (:113). En ningún pasaje de la novela se da un encuentro entre ambos personajes. Siempre existe un intermediario, ya sea un individuo o un sueño. Por lo mismo, es difícil evaluar qué tanto hay de verdad en las palabras del rey y qué tanto es invención o paranoia. Al final de su vida, cuando se encuentra en su “refugio montaños,” afirma que amó siempre a su madre, pero esto es difícil de creer por las mismas razones que es difícil de creer que su visión de las mujeres no está ligada a su posición jerárquica.

Después de haber aplacado la supuesta revuelta de su madre y su tío Miguel, el rey ejecuta a trescientas ratas. La selección de los condenados muestra lo implacable de su fuerza por ilógica. Básicamente el rey hace funcionar la máquina del censo deteniéndola al azar cuando quiere obtener el nombre de una víctima. En el apartado que sigue a esta ejecución masiva se aborda, por primera vez, la vida sexual del rey: “Pude haberme dedicado a cualquier otra actividad. La contemplación de una pared agrietada, por ejemplo. Sin embargo, la lujuria se adaptaba con exactitud sorprendente —calzaba como un guante— a mi naturaleza dada a la curiosidad” (:31). Esta conexión inmediata entre desaparición de la madre y el inicio de una vida sexual activa es bastante sugerente. Interviene además con la adquisición de un poder supremo gracias a la misma represión materna.

Según la teoría psicoanalítica junguiana la mente de cada individuo se forma de tres funciones mentales primordiales, una de ellas está dividida en dos: anima y animus. Cada una de estas partes corresponde al lado femenino y masculino de la psique.⁸² Estas funciones tienen como finalidad propiciar el encuentro saludable entre ambos sexos. Cuando existe una neurosis grave, una de las funciones atrofiadas no logra equilibrar a la opuesta y expresa el desequilibrio por medio de imágenes sugerentes del conflicto. Interpretar dichas imágenes pesadillescas y obsesivas, ayudará al psicólogo a desentrañar el problema:

La autonomía del inconsciente colectivo se expresa a través de las figuras del anima y del animus. Los dos personifican aquellos contenidos que, cuando son sustraídos de la proyección, pueden reintegrarse nuevamente a la conciencia. Hasta este punto, ambas figuras representan *funciones* que filtran los contenidos del inconsciente colectivo por medio de la mente consciente. (Jung, 1970:20)⁸³

La psique con un anima atrofiada genera una serie de imágenes tales como, *femme fatale*, medusa, gitana, quimera. Estas imágenes deben ser contrarrestadas con imágenes de reconciliación, entre las cuales, el mandala es una de las más mencionadas. Se trata con Jung de una lucha simbólica que supone un mismo terreno de batalla en todos los individuos: el inconsciente colectivo. Por tratarse de símbolos, la mayor herramienta del psicoanalista es su habilidad hermenéutica. En ocasiones, los símbolos no son de fácil interpretación: “En la naturaleza élfica, la sabiduría y la locura aparecen como una sola cosa; y *son* una sola cosa en tanto que son representaciones del anima.” (: 31-32)⁸⁴

Ya hemos visto que el rey proyecta en el sexo opuesto la imagen de ratas taimadas, peligrosas y abusadoras. La imagen que utiliza es la de muñecas, chupasangres, voraces. A la vez que se siente atraído por ellas, sus relaciones siempre fracasan. Compárese esto con su decisión

⁸² A éstas hay que agregar también la función de la Sombra y el Selbst que no abordaremos en este apartado.

⁸³ “The autonomy of the collective unconscious expresses itself in the figures of anima and animus. They personify those of its contents which, when withdrawn from projection, can be integrated into consciousness. To this extent, both figures represent *functions* which filter the contents of the collective unconscious through the conscious mind.”

⁸⁴ “In elfin nature wisdom and folly appear as one and the same; and they *are* one and the same as long as they are acted out by the anima.”

CAPÍTULO II

de extraditar a su madre bajo la sospecha de traición. Encontramos en ambos casos la tendencia a ver en lo femenino un enemigo a vencer. Su posición de poder le permite y hasta facilita la lucha. En esta lucha el rey será siempre el aparente ganador. Mientras tenga el cetro, el enemigo debe rendirse ante él. Pero en el momento más imprevisto, los roles se revierten generando insatisfacción en el rey y la necesidad de entablar una nueva lucha. Se crea, de esta manera, un ciclo interminable que tuvo su inicio en el conflicto con su madre. El rey resume su patología en una frase: “Al destruir al Enemigo destruimos dentro de nosotros mismos el objetivo primordial de nuestra existencia.” (:29) Sin la mujer como misterio y amenaza no puede haber combate, más que el aburrido entendimiento de todos los días.

Política

El rey es un personaje hedonista, veleidoso y cruel, además, es una rata con poder. No le acongoja contarnos que las instituciones rateriles, organizadas por un complejo mecanismo tecnológico sirven, al final, al azar de su albedrío. La máquina del censo, creada para agrupar a las ratas en grupos homogéneos, la usa el rey para escoger al mejor deportista —a pesar de que éste sea un inválido—, al culpable de un crimen —a pesar de que sea un recién nacido. El pueblo no se opone a estos designios porque es igualmente corrupto.

El rey cree que su verdadera misión es ayudar a su pueblo. La represión no es represión, es un método de enseñanza. De esta manera, decide ejecutar a trescientas ratas para dar un ejemplo de disciplina. La lógica de sus acciones debe entenderse en un plano más allá de la razón, un plano casi místico. Antes y después del rey, no hay nada. Para enfatizar este hecho, el rey quema la biblioteca con los archivos que relataban los más de cincuenta siglos de historia de su pueblo. (: 85-86)El rey insiste en que se trató de un accidente, pero se exilia en una granja abandonada sin buscar disuadir al pueblo de su inocencia.

Julio E. Miranda, en la contraportada del texto, menciona como antecesor literario de Quintero, a Jonathan Swift, y aclara: por su “aliento satírico”. Atina en la comparación porque se trata en ambos casos de personajes animales predispuestos para la sátira. El animal desconoce el uso y el contenido de los convencionalismos humanos. Por lo mismo su narración se convierte en una herramienta potencial que descubre la hipocresía y la falsedad que se oculta detrás de ellos. La crueldad del rey, su egocentrismo, su actuar irracional es un reflejo del actuar humano.

Para enfatizar esta actividad satírica, el rey descubre un manuscrito cuyo tema de estudios son los humanos. Pronto se ve cautivado por la lectura:

Desde el punto de vista moral no había manera de extraer la más mínima lección, y en el caso particular de los humanoides el asunto era aún más confuso, pues éstos no sólo carecían de moral sino que la aparentaban. Pero en su torpeza y arrogancia no caían en la cuenta de sus contradicciones. (:49)

Alguien que ejecuta, al azar, a trescientos de sus congéneres se queja de la falta de moral en los humanos. El comentario es ilógico si se entiende desde la perspectiva del rey, debemos entenderlo en este caso como un comentario desde la visión del animal como narrador satírico: una visión capaz de relativizar nuestras convenciones sociales por su diferencia de especie.⁸⁵ En otro pasaje, el rey menciona que: “Los monos de verdad se mueren de vergüenza cuando alguien les recuerda el parentesco que los une a semejantes mentecatos.” (:54) La inversión de la escala evolutiva que ubica al ser humano en un nivel superior al del simio es sólo relevante para estas dos especies. ¿De qué le sirve a la rata comparar la valía de dos especies tan alejadas de la suya? La rata adopta el papel general de animal entendido como un no-hombre, un alienado de la especie humana. En este papel sus características animales son irrelevantes, importa, en cambio, el hecho de que posee una visión desde el extrañamiento, desde la animalidad entendida como un bloque homogéneo.⁸⁶ Podemos identificar una gran variedad de ataques del tipo: animal ≠ humano. Uno de ellos, por ejemplo: “La raza de aquellos bípedos implumes, ociosos y pedantes, que habían llegado al extremo de la soberbia narcisista inventándose un dios a su imagen y semejanza, muy bien podía desaparecer” (:53). También: “el espíritu (...) crece y adquiere

⁸⁵ Desblache escribe en *Écrie l'animal aujourd'hui* : “Leur perspective ne se veut pas militante ou agressive, mais vise simplement à instiller le doute, à susciter le questionnement par le biais de l'aune animale, moyen par excellence d'introduction de la relativité.” (Desblache, 2006: 52)

⁸⁶ Una simplificación parecida funciona con el hecho de llamar con una sola palabra « animal » a toda una variedad de seres, que no guardan ninguna relación entre sí. Derrida lo explica en *L'animal que donc je suis* : “Dans ce concept à tout faire, dans le vaste camp de l'animal, au singulier général, dans la stricte clôture de cet article défini ('l'Animal' et non pas 'des animaux') seraient enclos, comme dans une forêt vierge, un parc zoologique, un territoire de chasse ou de pêche, un terrain d'élevage ou un abattoir, un espace de domestication, *tous les vivants* que l'homme en reconnaîtrait pas comme ses semblables, ses prochains ou ses frères.” (Derrida, 2006: 56)

CAPÍTULO II

nuevas astucias en cada encarnación. Y cuando ha habitado el cuerpo de una rata —que es, por encima de todos, el animal superior—, la proporción de ganancia es tal que pareciera que al fin el espíritu se satisface” (:46). Estamos aquí ante la fórmula más tradicional del animal satírico, la cual hemos identificado también en *Indiscreciones...y Silver*.

Después de abdicar a su trono, y renunciar a la vida campirana, el rey de las ratas se incorpora a la cofradía religiosa de los hermanos de Ux. Descrita en el último cuaderno del libro, esta cofradía será la última gran decepción y la última crítica a la sociedad humana. Bajo una doble moral, los monjes de reciente ingreso son tratados como esclavos, mientras que los más antiguos se conceden una vida lisonjera. El antiguo rey se ve obligado a comer pan enmohecido, queso rancio y agua sucia, su trabajo principal es cuidar a una piara de cerdos. Confiado en que esta vida austera lo purgará de sus culpas, además de hacerlo una mejor persona, el rey acuerda con todo. Hasta el momento en que un cerdo se le escapa y, buscando atraparlo, entra a las salas principales del monasterio donde descubre, para su horror, que los hermanos de Ux viven en la más escandalosa francachela. “Los monjes se atiborraban de carnes grasientas, bebían vino de arroz en copas que parecían propias de gigantes, eructaban y dejaban escapar sonoros pedos hediondos como el azufre.” (:132) Apenas sosteniéndose sobre su peso, expulsan al intruso lanzándole los restos de un lechón ahumado. El rey parte decepcionado hacia las montañas, y se encierra en una cabaña abandonada. Ahí, en la soledad, llega a la conclusión siguiente:

Los años de exilio me enseñaron la tolerancia y la humildad, atributos del alma rateril que hubieran permanecido ocultos de haber persistido yo en la única tarea que el destino me había asignado. Aprendí a observarme, a seguir de cerca los vaivenes de mi comportamiento, como si llevara siempre delante de mí un espejo. También, debo decirlo, observé con mirada acuciosa las virtudes y flaquezas de los demás. Y en todos hallé una serie de cualidades —en potencia, claro está— que los habrían elevado muy por encima de las miserables existencias que parecían tolerar con resignación. (:102)

La cofradía de monjes y el gobierno dictatorial describen dos sistemas sociales descompuestos y corruptos. Ambos son puestos en evidencia por una narración que usa al animal como detonador satírico y cuya conclusión está expuesta en la cita anterior.

Podemos concluir que el rey de las ratas es un animal político en su actuar y en su discurso. Por medio de estos, nos enseña y revela los errores de la raza humana. Su actuar es un espejo que deforma la imagen del dictador y su discurso es una parodia de quien se cree

demasiado seguro de sí mismo. En este segundo punto, es donde Quintero más innova. Antes de él, la voz satírica animal solamente acusaba, pero nunca permitía que el dedo se tornara en su contra. Uno de los motivos de esto era la percepción de una naturaleza unívoca y plana del animal. Si un animal es incapaz de sentir remordimientos, temores o anhelos; si su conciencia es una capa delgada que se nutre del día a día, es imposible hablar de un narrador titubeante y auto reflexivo. Su discurso atacaba con algarabía y desenfado mientras duraba su instante de conciencia y de lenguaje.

Dictaduras

Es el momento de abordar uno de los temas centrales de la novela. Nos interesa ahora entender el significado de la dictadura como hecho político y literario. La novela sobre dictaduras se ha vuelto casi un género propio de la literatura hispanoamericana, si bien existen ejemplos de grandes novelas escritas sobre el tema en otras latitudes y otras lenguas.⁸⁷ No cabe duda de que la historia conflictiva y atormentada de estados en formación contribuyó a la proliferación de una literatura que buscaba entender un fenómeno político rico en contradicciones éticas y anacronismos sociales. *El rey de las ratas* es un ejemplo más de uno de estos escritos, entre los cuales se encuentran también las obras de grandes autores como García Márquez, Roa Bastos, Vargas Llosa, etc. La pregunta que nos hacemos en este apartado es, ¿cuáles son los parámetros del grupo de novelas de la dictadura que ha seguido la novela de Quintero y en qué ha innovado, si lo ha hecho?

Por otro lado, considerar a la literatura de dictadores como una creación espontánea sin referente real alguno es un despropósito tan o cuán grande como verla en una relación de correspondencia directa con la realidad. Cada uno, realidad y ficción, juegan su parte en la elaboración de textos, géneros y tendencias literarias. Por lo mismo, es importante analizar, a la par de los elementos textuales, la realidad histórica que provocó la producción de una novela como *El rey de las ratas*. En este apartado intentamos esbozar una respuesta a este hecho histórico.

⁸⁷ Para citar el ejemplo clásico, tenemos la novela de Valle-Inclán *Tirano Banderas*. Ejemplo de que el género ha adquirido gran fuerza y originalidad en otras regiones y en nuevas épocas es la novela *Wizard of the Crow* de Ngugi Wa Thiong'o, publicada en 2006.

CAPÍTULO II

El hecho histórico

Ednodio Quintero es un autor venezolano, y si bien su educación o cercanía geográfica pudieron acercarlo a la historia de otros países cuyas dictaduras fueron más duras y longevas que la de su país (Trujillo en República Dominicana, por poner un ejemplo), consideramos que para el fin de nuestro análisis —establecer una relación textual entre el hecho histórico y el hecho ficticio—, la historia de Venezuela nos basta.

La historia venezolana del siglo XX es una de alternancia de gobiernos autoritarios y democráticos. La singularidad de este país radica en que dichas alternancias se dieron en periodos de tiempo bastante largos. Con excepción quizá de México —con su “dictadura perfecta”—, los cuarenta años de democracia y alternancia política que van desde 1958 hasta 1998 son una rareza en el hemisferio. A este periodo hay que anteponerle una serie de dictaduras bastante sangrientas de derecha, y agregarle un movimiento que se ha calificado por Frédérique Langue como “telepopulismo” o “izquierda de rechazo”, y que dio inicio con la llegada de Hugo Chávez al poder. Nuestro interés en este breve repaso se centra en los periodos de dictadura de derecha, es decir los años que van de 1908 a 1935, dictadura de Juan Vicente Gómez, y la década de 1948-1958, dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

Venezuela inicia el siglo XX con una dictadura tradicional del siglo XIX, bajo el mandato del caudillo Cipriano Castro, y después da un salto a lo que podríamos llamar dictadura del siglo XX con Juan Vicente Gómez y Marcos Pérez Jiménez. La diferencia entre ambos tipos de dictaduras, radica principalmente en la obtención de su mayor fuente de ingresos y en la manera de administrar las ganancias. La fuente de ingresos deja de ser el producto del campo —café y tabaco—, y se convierte en el petróleo. Cambia así la estrecha relación entre caudillos y grandes latifundistas dando paso al mercado extranjero (norteamericano en su gran mayoría), y las complicidades que se forman entre éste y la alta esfera del gobierno. La repulsión que sentía Cipriano Castro por la intervención extranjera en su mercado nacional, cambia drásticamente cuando Juan Vicente Gómez permite que, en quince años desde el primer descubrimiento de un yacimiento petrolero, la Standard Oil and Shell controle el 85 por ciento de toda la extracción del petróleo. (McCaughan, 2005:46)⁸⁸ Para completar el negocio, Gómez crea la Compañía

⁸⁸ “Standard Oil and Shell controlled 85 per cent of oil extraction in Venezuela.”

Venezolana de Petróleo, que cobra los impuestos de extracción y otorga concesiones a las compañías extranjeras. De esta compañía, el dictador era “el principal accionista.” (:46)⁸⁹

Así pues, tenemos una cúpula citadina que acapara las ganancias petroleras, y una base popular que recibe a cuentagotas los restos de la riqueza. A esta dinámica hay que agregarle invariablemente, la participación de un poder extranjero que apoya militarmente a la oligarquía en el poder. Este será el modelo que reine durante todos los años de dictadura del siglo XX, ya sea Gómez o Pérez Jiménez. Los antiguos latifundistas dejan el campo obligando a los campesinos a emigrar o morir de hambre: “hoy en día, casi el 90 por ciento de los venezolanos ocupan un 10 por ciento del territorio nacional, y el 75 por ciento de los productos alimenticios deben importarse” (:47)⁹⁰. Por su parte, estos antiguos latifundistas se incorporan a la plantilla ya sea del gobierno, la Compañía Venezolana de Petróleo o las compañías extranjeras.

Juan Vicente Gómez asume el poder en 1914, después de un golpe de estado, donde se declara suspendido el proceso electoral. Gómez modificó en seis ocasiones la Constitución — 1914, 1922, 1925, 1928, 1929, et 1931—, con la finalidad de mantenerse en el poder. Hay que decir que hubo descontento entre algunos grupos disidentes, pero estos fueron reprimidos con violencia.

On considère que, de 1913 à 1925, la répression devient la norme en matière de pratique gouvernementale : la censure de la presse (...) et de l'opinion publique, la persécution des opposants, la condamnation des prisonniers politiques aux travaux forcés (...), dans le meilleur des cas l'exil furent le lot commun dans ces années sombres.(Langue,1999:251)

El dinero del petróleo y la tradición dictatorial contribuyeron a mantener el statu quo hasta la muerte del dictador.

A Gómez lo suceden el Ministro de Guerra, Eleazar López Contreras y luego Isaías Medina Angarita. Se esperaba de estos militares que emularan el ejemplo de su predecesor, pero Medina abrió el camino a la democracia permitiendo la creación del partido AD, que a la postre lo derrocó en un golpe de estado. Tres años duró AD en el gobierno antes de ser derrocado, a su vez, por una junta militar donde destacó, desde el inicio, la figura de Marco Pérez Jiménez.

⁸⁹ “with himself as principal stockholder.”

⁹⁰ “Nowadays, almost 90 percent of Venezuelans live in just 10 percent of the national territory, and 75 percent of food products are imported”(: 47)

CAPÍTULO II

La dictadura de este militar copió y perfeccionó los patrones de la de Vicente Gómez. Para empezar, la relación con los Estados Unidos nunca fue mejor. Un artículo del *Time Magazine* de la época, decía, refiriéndose a Venezuela, que: “El gobierno satisfecho ha abierto de par en par las puertas a las empresas extranjeras, y la mayor colonia de empresarios estadounidenses en el extranjero se encuentra felizmente trabajando y haciendo dinero en uno de los mercados más redituables del mundo.”⁹¹(Kol,1974:130) La relación binacional llegó a una de sus cúspides, cuando Pérez Jiménez recibió la medalla de la Legión del Mérito de manos de Eisenhower. Ante las reclamaciones de periódicos como el *New York Times*, sobre el hecho de que un país fundado en la creencia democrática no podía dar honores a una dictadura, el cónsul de Venezuela en Estados Unidos, Delfín Páez afirmó en el mismo *Times* que: “Venezuela es un país retrasado e ignorante, que no está listo para la democracia” (:165)⁹² Prevalció el dinero sobre el ideal democrático y durante todos los años que estuvo en el poder, y en sus cinco años de exilio, Estados Unidos respaldó al dictador.

Por otro lado, atinó el cónsul Páez a identificar dos de los graves problemas de Venezuela, pero falló en su diagnóstico. Este retraso e ignorancia no era resultado de una fuerza extraña, sino del mismo gobierno que regía en ese momento a Venezuela. Analicemos primero la brecha que dividía a la élite política del grueso de la población. De acuerdo a las propias estadísticas del gobierno de Pérez Jiménez, del año 1948 a 1956, a pesar de gozar de una de las alzas más grandes en las ventas del petróleo y una tasa bastante alta de migración del campo a la ciudad, los mataderos de las ciudades mantuvieron sus cifras casi idénticas. Incluso la cantidad de animales sacrificados descendió casi al cien por ciento de 1952 a 1956.⁹³ Es decir, la gente se

⁹¹ “The gratified government has thrown the door wide open to foreign enterprise, and the biggest colony of U.S businessmen overseas is happily at work making Money in one of the world’s most profitable markets.”

⁹² “Venezuela is a backward and ignorant country, in no way ready for democracy.””

⁹³

Años	Res	Cerdos	Cabras	Total
1948	58,097	101,713	3,308	163,118
1949	66,415	105,501	7,942	179,858
1950	78,970	95,967	11,622	186,159

vio forzada a reducir su dieta debido a la economía precaria. Este vegetarianismo forzado, se vio acompañado de un alza en la venta de las joyerías. En cinco años subieron de “13 millones de valor en mercancía (...) a 18 millones de Bolívares” (:134)⁹⁴ Frente a la construcción de lujosos hoteles y enormes cines, que fueron después abandonados por su inutilidad, se oponían los cinturones de pobreza que fueron poblados por la masa de migrantes campesinos.

Esta brecha económica creciente, a pesar del incremento en el tesoro público, se mantuvo gracias a la fuerza de represión cuyo director y responsable fue Pedro Estrada.⁹⁵ Según un artículo de *Time*, publicado años después de la caída de la dictadura:

a los prisioneros se les cortaba con navajas, quemaba con cigarros, se les forzaba a sentarse por horas sobre bloques de hielo. A algunos prisioneros se les forzaba a ingerir laxativos y en una cámara de los horrores, bañada en sangre, excremento y vómito, se les forzaba a caminar desnudos sobre el borde, filoso como una navaja, de una rueda. (McCaughan,2005:52)⁹⁶

1951	102,692	85,209	10,388	198,289
1952	108,015	92,420	13,959	214,394
1953	55,451	28,058	15,101	98,610
1954	66,449	34,669	17,433	118,551
1955	64,818	23,487	14,077	102,382
1956	69,071	41,854	17,266	128,191

“Una reducción similar sucede con el pescado” (Kolb, 1974: 133).

⁹⁴ “13 millions worth of merchandise (...) to Bs 18 millions”

⁹⁵ “A Pedro Estrada se le otorgó una autoridad sólo comparable con la de Heinrich Himmler en la Alemania de Hitler o la de Lavrenti Beria en la Rusia stalinista.” (Kolb, 1974: 129) (Pedro Estrada was accorded an authority comparable only to that of Heinrich Himmler in Hitler’s Germany or of Lavrenti Beria in Stalinist Russia.)

⁹⁶ “prisoners were slashed with razors, burned with cigarettes, forced to sit for hours on blocks of ice. Some prisoners were force-fed harsh laxatives and then, in a chamber of horrors awash with blood, excrement, and vomit, they were forced to walk naked around a razor-sharp wheel rim.”

CAPÍTULO II

Al derrocar al dictador, Pedro Estrada fue el primero en pedir asilo en la Embajada de Colombia creyendo, con razón, que su notoriedad le iba a traer nefastas consecuencias. Al final, se exilió con el dictador Trujillo en Estados Unidos, y luego en Francia.

En 1957, el dictador convocó a un plebiscito donde los votantes debían decidir, con una boleta azul, si querían otros cinco años del mismo gobierno, o con una boleta roja, si no. Los resultados finales se dieron de manera anticipada y con una clara muestra de corrupción y precariedad en el sistema democrático (quienes no llevaban la boleta roja al trabajo eran despedidos). La precariedad democrática era un hecho, sin embargo, por demás probado. Lo que llevó a que, en ese Año Nuevo, la gente se organizara para derrocar al dictador fue la conjunción del descontento social y dos hechos extraños: la participación de la Iglesia, hablando por primera vez en contra del dictador,⁹⁷ y un sentimiento de inconformidad entre las altas esferas del gobierno. A pesar de las excesivas ganancias económicas —“De 1948 à 1957, l'extraction de pétrole était passée de 490 millions de barils à 1 milliard 014 424 ; dans le même temps, les exportations étaient passées de 469 millions à 940 millions.(Langue,199:290) ”—, existía la sospecha de una gran deuda pública contraída con bancos extranjeros. Ante estas sospechas, los miembros de la cúpula cercana al dictador le preguntaron si los rumores eran ciertos:“el dictador dudó por un momento, y entonces respondió: “No hay deudas, sólo obligaciones.” (:167)⁹⁸Al exiliarse después de haber sido derrocado, Pérez Jiménez dejó una deuda de “\$1.4 millar de millones.” (:167)⁹⁹ La cifra es más escandalosa si tomamos en cuenta las ganancias petroleras ya mencionadas.

La dictadura de Pérez Jiménez termina con un déficit social, económico y político considerable. La mayor parte de la población venezolana no sólo estaba alienada de la mayor fuente de ingresos, también de la participación cívica —nulidad de voto, represión policiaca—, y

⁹⁷ Durante las elecciones fraudulentas que llevaron al dictador al poder: “Se sobornó a los sacerdotes en los pueblos rurales para que hablaran desde el púlpito en favor del candidato del FEI, al parecer algunos de ellos recomendaban a la gente del pueblo recordar en el día de la elección que la boleta para votar por el régimen era redonda “como la hostia del Sagrado Sacramento”” (Kolb, 1974: 110)

⁹⁸ “When one officer inquired whether it was true that the government had enormous debts that were not being paid, the dictator hesitated a moment, then replied: “They are no debts, but obligations”.

⁹⁹ “\$ 1.4 b billion.”

geográfica —cinturones de pobreza alrededor la capital. Frente a este saldo negativo, la única manera de mantener el poder fue por medio de una exagerada represión policiaca, una red de complicidades con potencias extranjeras y ciudades construidas para dar la apariencia de riqueza. Según Frédérique Langué:

Pour l'historiographie spécialisée, la période qui va du 18 octobre 1948 au 23 janvier 1958 (renversement du régime de Marcos Pérez Jiménez) est perçue comme une période pendant laquelle est élaborée une « théorie de la dictature », et même, de manière quelque peu singulière, « une idée morale de la dictature ». (:288)

Esta idea moral de la cual habla Langué permea todas las capas sociales dificultando enormemente un cambio de paradigmas. La sociedad añora la mano dura que reducía el índice de violencia (y aniquilaba la participación social), y las construcciones ostentosas (en demérito de los servicios básicos). De ahí que los cuarenta años de democracia que le siguen a la dictadura de Jiménez son un hecho extraordinario.

La novela de la dictadura

Sería bueno empezar definiendo este grupo de novelas por lo que no son. Para empezar, no son el resultado de un proyecto literario en conjunto. A pesar de la propuesta hecha por Vargas Llosa a varios autores, para que cada uno escribiera una novela sobre un dictador, es imposible reducir la motivación de todas estas novelas a un solo llamado.¹⁰⁰ En segundo lugar, no son novelas de denuncia. Ángel Rama las define en oposición a otras obras “marcadas por el

¹⁰⁰ Monterroso lo cuenta de la siguiente manera: “En los primeros meses de 1968 Mario Vargas Llosa me escribió desde Londres una carta. (...) En su carta, en la que se reflejaba el entusiasmo contagioso de esos lejanos tiempos, el reciente autor de *La ciudad y los perros* me proponía participar en un proyecto literario ciertamente interesante: un libro de cuentos sobre dictadores hispanoamericanos. Y ese libro estaría formado con cuentos escritos especialmente para él por los siguientes autores: Alejo Carpentier (quien se encargaría del cubano Gerardo Machado), Carlos Fuentes (del mexicano Antonio López de Santa Anna), José Donoso (del boliviano Mariano Melgarejo), Julio Cortázar (del argentino Juan Domingo Perón), Carlos Martínez Moreno (del argentino Juan Manuel de Rosas), Augusto Roa Bastos (del paraguayo José Gaspar Rodríguez de Francia), Mario Vargas Llosa (del peruano Luis Miguel Sánchez Cerro), y, finalmente, Augusto Monterroso, o sea yo, del nicaragüense Anastasio Somoza padre (...) no es aventurado suponer que ese proyecto que probablemente quedó en nada, haya sido el origen de tres grandes novelas hispanoamericanas de nuestro tiempo: *El recurso del método* de Carpentier, *Terra nostra* de Fuentes, y *Yo, el supremo* de Roa Bastos.” (Monterroso, 2002:172)

CAPÍTULO II

perspectivismo militante que las generaba, por su estricta función programática.” (Rama,1976:10) Por último, como ya hemos mencionado con anterioridad, su creación no está limitada a América latina.

Veamos ahora una posible definición del género. Para empezar, no está de más enfatizar lo evidente. La novela de la dictadura tiene un núcleo principal, el dictador. Este núcleo une a novelas tan dispares como *El Señor Presidente* y *El otoño del patriarca*, *Maten al león* y *Yo el supremo*. Alrededor de este núcleo inmutable se suceden dos estructuras narrativas distintas.

Según Adriana Sandoval, en una primera fase histórica, el énfasis de la novela y la focalización del narrador se encontraban en los mecanismos sociales que rodeaban al dictador. Un buen ejemplo de ello es la novela ya mencionada de Miguel Ángel Asturias *El Señor Presidente* o *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán. En ellas el dictador se percibe como una fuerza omnipotente, casi divina, que rige el tinglado de la sociedad sin aparecer en él, o haciéndolo de manera esporádica. Se construye el universo sin describir el núcleo sobre el cual gira.

En una segunda fase, el narrador entra en la mente del dictador. La sociedad ya no funciona bajo la presencia *fantasmal* del dictador, ahora la sociedad entera funciona desde su mente como si ambas fueran una sola cosa. Según Adriana Sandoval, el texto que realizó este cambio es *El recurso del método* de Carpentier. No obstante, es difícil atribuir el cambio a una correspondencia directa con un solo texto. Sobre todo si tomamos en cuenta que en ese mismo año de 1974 —dos meses después— se publicó *Yo el supremo*, seguido de *El otoño del patriarca* —al año siguiente. Este cambio de patrones se explica mejor en términos históricos como una trayectoria de la alteridad a la asimilación.

En un inicio, la actitud del productor y lector era de negación. El dictador era un ente maléfico, una araña que urdía la tela donde caía atrapada su población. Después, la negación se convierte en aceptación. La sociedad acepta su parte de culpa en la existencia del dictador: “cada pueblo tiene el gobierno que merece”. Y por último, llegamos a la comprensión, incluso identificación con la figura del dictador. La trayectoria no es ascendente, se trata más bien de un cambio casi simbiótico. (Figura 4).

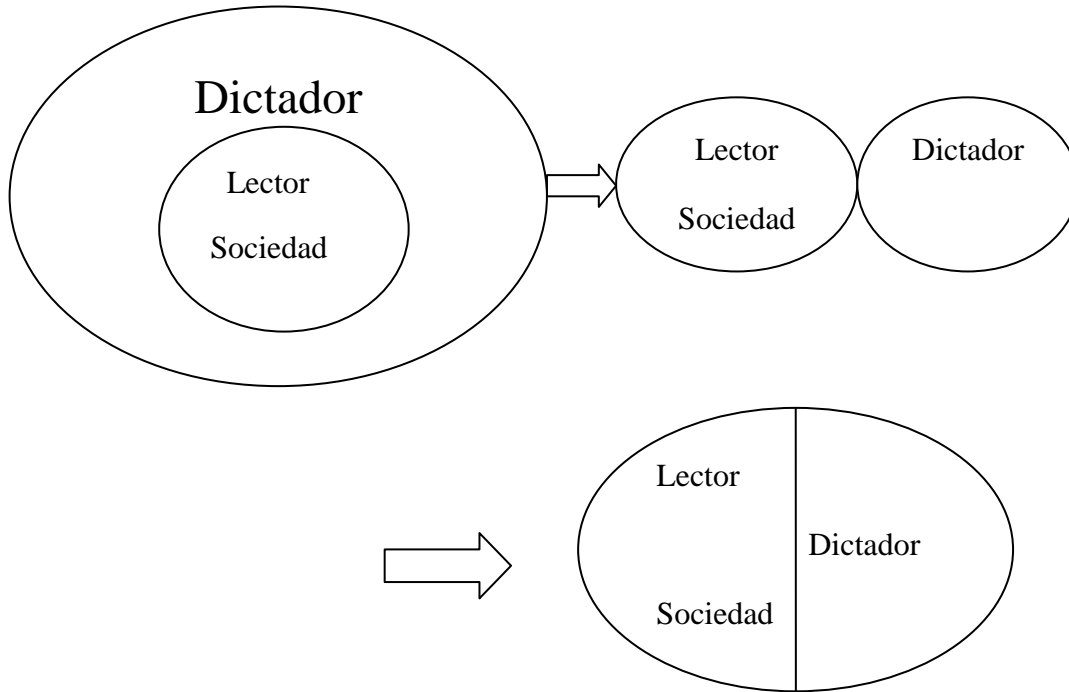


Figura 4

El cambio en la estructura formal —perspectiva externa → interna— genera también un cambio radical en el contenido semántico y la recepción del lector. Si en un inicio la soledad del dictador estaba implícita en su cualidad casi mística de padre supremo, en las novelas que lo abordan como narrador homodiegético, ésta se convierte en un peso más terrible porque se trata de un ser humano falible. Rama escribe al respecto:

El misterio que plantea el ansia de poder absoluto que manifiesta un ser humano, esa pasión voraz y arrasadora que no deja sitio en el alma para ninguna otra resecaando la entera vida espiritual y que se paga con una terminante soledad, más aún, con el descaecimiento del hombre en una categoría casi animal porque el delirante enclaustramiento que origina destruye todo posible valor, elimina todos los placeres de los sentidos hasta que nada sobrevive a ese abrazo con un poder que concluye vacío de los atractivos que alguna vez ofreciera, la historia de esa pasión aniquiladora ha sido contada más de una vez por la literatura. (:52)

Es interesante destacar en este comentario de Rama, el uso de la animalidad como una pérdida de las nociones más nobles de lo humano.¹⁰¹ Impulsados por su voluntad de poder, los dictadores

¹⁰¹ Adriana Sandoval escribe en *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana*:

CAPÍTULO II

cruzan la última frontera, la de su especie, y se convierten en bestias. Siguiendo el esquema de Darwin, en el que el hombre se diferencia del animal en grado y no en tipo, nos damos cuenta que es posible evolucionar de un grado a otro de animalidad, pero también descender. Los dictadores cometen crímenes exorbitantes y su vida está llena de excesos que los rebajan a una escala menor de evolución.¹⁰² El placer deja de ser una fuente interminable de dicha, para convertirse en motivo de ansia e insatisfacción. Su fracaso como seres humanos los vuelve animales.

Pero regresando al tema del cambio de focalización, es importante mencionar otra característica que se encuentra ausente de las novelas que se ubican solamente en la sombra del dictador. Hablamos del carácter satírico. Mientras que novelas como la de Martín Luis Guzmán y Asturias relatan con trágica sobriedad una serie de injusticias y crímenes, las del segundo grupo tienen una voz narrativa excesiva y esperpéntica. Esta voz nos revela un hombre desfasado por completo de la realidad, atrapado en su ansia de poder, en un mundo donde sus caprichos son dogmas. Adriana Sandoval escribe al respecto: “*Tirano Banderas* establece una línea dentro de las novelas sobre el tema de dictadores y dictaduras que habrá de ser retomada por otros novelistas: la explotación de la calidad absurda, ridícula, esperpéntica de los dictadores, tratados con un cierto grado de ironía y sátira.”(Sandoval,1989:13)

El lector está obligado a ver este desfase entre el discurso y la realidad para valorar la sátira, y raro es, en realidad, el que no logra hacerlo. En *El otoño del patriarca* un dictador vende el mar a compañías extranjeras. En *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* un dictador manda encarcelar a un adolescente por haber pronunciado erróneamente el nombre de la madre del dictador. Los ejemplos son innumerables. En la novela de Quintero tenemos varios ejemplos novedosos que ya hemos mencionado. Los excesos sexuales, las masacres de su pueblo, las decisiones estrafalarias como quemar la biblioteca, son síntomas de la misma enfermedad.

“Es interesante mencionar en este punto que varios autores, incluyendo a Zalamea y Lafourcade, o bien establecen claramente un paralelo entre sus dictadores y ciertos animales, o al menos sugieren su carencia de cualidades humanas. Así, Guzmán compara los ojos del caudillo con los de un tigre, Burundún-Burundá se ve y actúa como un gorila, un mono, al igual que el Mayordomo de Donoso parece más un animal que un ser humano, y García Márquez hace una larga lista de referencias a animales al ocuparse de su Patriarca.”(Sandoval, 1989: 15)

¹⁰² “Los tres aspectos de las vidas privadas de los dictadores que se critican típicamente se relacionan con sus excesos de comida, bebida y sexo.”(Sandoval, 1989: 230)

Por último, un hecho que no ha sido mencionado respecto a las novelas de dictadores, y cuya importancia no es menor, es la imposibilidad de identificar la autenticidad del relato y la voz narrativa. El ejemplo más claro es *Yo el Supremo* de Roa Bastos.¹⁰³ Pero tenemos otro ejemplo con la superposición de voces narrativas en *El otoño del patriarca*.

De esta manera, si tomamos en cuenta las características principales del personaje, la trama y la complejidad narrativa, es posible afirmar que la novela de Quintero entra en el grupo de novelas de dictadores. Su personaje principal es un dictador exagerado, narcisista y grotesco. La narración en primera persona le permite al lector una intromisión en la mente de dicho personaje, como sucede en el segundo patrón de este grupo de novelas. Los resultados de esta intromisión son una mezcla de empatía y repulsión, acompañados siempre de un humor satírico. Por último, al igual que en las novelas de Roa Bastos y García Márquez, la de Quintero propone un entramado narrativo complejo.

Habiendo aclarado las similitudes, nos resta preguntarnos, ¿cuál es la aportación de Quintero? Su mayor aportación es explotar un recurso que Rama identificó como el motor de la originalidad de García Márquez:

Se trató de una solución más afín con sus peculiares virtudes creativas y que consistió en trasladar el estado poético de las palabras a la situación narrativa misma, considerando que el hecho poético no debía reposar sobre la sugerencia multisémica de las palabras, sino sobre los datos desequilibrados que componían una situación narrativa y de los que se desprendería un poderoso y enigmático impulso lírico. (:62)

La metáfora se vuelve situación narrativa. El dictador que era comparado a un animal, se convierte, literalmente, en un animal. Esto, a su vez, le permite una nueva gama de acción, una nueva perspectiva narrativa y un nuevo uso del lenguaje. Al convertirse en un dictador de otra especie, Quintero puede llevarlo a extremos de barbarie y sin razón desconocidos para el

¹⁰³ Sobre el narrador-compilador de esta novela, Ezquerro ha escrito: “En tanto que función sustitutiva de la función autoral, el Compilador es un doble del rechazado <<autor>>. Doble inverso, ya que el Compilador es en muchos aspectos el reverso de la figura tradicional del autor. A las nociones de creación, originalidad inspiración, peculiaridad, propiedad inalienable que connota la figura del autor heredada del siglo XIX, el Compilador opone el trabajo de segunda mano, el plagio deliberado, la aplicación acopiadora, la imitación y el concepto de bien colectivo. Esto supone hacer tabla rasa de toda una concepción de la literatura fundada sobre la originalidad, creación, o sea, finalmente, sobre la defensa y la exaltación de la propiedad privada intelectual. (Roa Bastos, 87: 64)

humano. Puede también describir una sociedad autoritaria mucho más radical y represiva que la nuestra. El animal rebasa los límites de un personaje ya de por sí extremo.

De entre todos los animales, no es coincidencia que Quintero haya escogido la rata para representar al dictador. Este animal carga consigo una serie de connotaciones negativas muy claras. Para profundizar en ello es necesario realizar un breve repaso a la naturaleza de este animal.

¿Por qué las ratas?

En la definición de la RAE, la acepción coloquial del animal es: “4.Persona despreciable, 6.Ratero: ladrón que hurta cosas de poco valor; 7.Persona tacaña.” (RAE, 2010) Colaboran a este juicio negativo, la propia constitución social de las ratas, que, a grades rasgos, se asemeja a la nuestra. Las ratas organizan sociedades complejas parasitarias de la humana. De ahí gran parte del éxito de su sobrevivencia. Mientras el humano siga produciendo basura, ellas seguirán en aumento. Según un estudio realizado por la marina nacional de los Estados Unidos: “Ratas y ratones pertenecen a la familia de los *Rodentia*, una especie que comprende más de un tercio de todas las especies mamíferas. Además, excede toda especie de mamíferos en el número de sus individuos.”¹⁰⁴(Treasury Departmet, 1910:15)

Existen a lo menos cuatro familias distintas de ratas: “La rata común de casa (*Mus musculus*); la vieja rata negra inglesa (*Mus rattus*); la egipcia o rata de azotea (*Mus alexandrinus*); y la rata café (*Mus norvegicus*), conocida también como (...) rata noruega.”¹⁰⁵ (:17)La diferencia entre rata y ratón es arbitraria: se basa en el tamaño del animal, no en su constitución biológica.

Las ratas cuentan con una dentadura de animal herbívoro, pero son, en realidad, omnívoros. Contraria a un cierto estereotipo que las retrata como animales solidarios con su especie, las ratas suelen atacarse entre ellas. Se cree que la rata café pudo haber exterminado, en

¹⁰⁴ “Rats and mice belong to he *Rodentia*, and order which comprises more than a third of all living species of mammals. Also, it exceeds any other mammalian order in the number of its individuals.”

¹⁰⁵ “The common house mouse (*Mus musculus*); the old English black rat (*Mus rattus*); the Egyptian, or roof, rat (*Mus alexandrinus*); and the brown rat (*Mus norvegicus*), known also as the gray rat, bar rat, wharf rat, sewer rat, and Norway rat.”

la mayor parte de Europa y América, a su congénere, la rata negra. La ferocidad de estos animales llevo incluso a su domesticación con fines de pelea: “Ceux-ci (les rats) ont été domestiqués au XVIIIe siècle par des éleveurs qui les utilisaient dans des combats des rats qui, comme les combats des coqs, étaient un “sport” bien reconnu à l’époque.”(Auberger,2009:165) Además, en época de hambruna, las ratas practican el canibalismo.

Por todas estas características biológicas que lo predisponen a la violencia, junto con las connotaciones culturales, es fácil imaginar un paralelismo entre este animal y la imagen de una sociedad represiva y totalitaria controlada por un dictador. La misma imagen ha sido utilizada en el cuento de Franz Kafka “Josefina la Cantora” y el de Roberto Bolaño “El policía de las ratas,” que estudiaremos a continuación.

Podemos afirmar entonces que, entre la selección probable de animales, Quintero optó por la correspondencia evidente.

En la novela *El rey de las ratas*, convergen dos corrientes literarias de gran importancia. Por un lado, tenemos la sátira manejada desde la figura del animal, popular en gran parte de la narrativa universal. Y por el otro, tenemos la novela de dictaduras. Resultado de este encuentro es el enriquecimiento en el registro de ambos géneros.

En primera instancia, el animal satírico adquiere una personalidad más compleja al producir un discurso que lo traiciona. Deja de ser una función clara y directa para convertirse en un problema. Este cambio se gesta en el momento en el que el narrador pierde la confianza original, y empieza a sentir recelo contra sus lectores. Al final de la novela, esta pérdida se convierte en verdadero pesimismo. Un personaje lineal es incapaz de sentir la angustia existencial que siente el rey de las ratas al descubrirse como el bufón de la trama.

Por otro lado, la figura del dictador adquiere un abanico de posibilidades literarias al ser abordado desde una animalidad real y no figurada. Para empezar, el límite de sus acciones se ensancha con la permisividad que le da su animalidad. Un animal, y sobre todo una rata, es capaz de fechorías que un humano, ni siquiera uno como el dictador, podría imaginar. Otra ganancia se da en la originalidad que implica llevar el lenguaje poético, al hecho narrativo. Se activa un mundo en el que, por ejemplo, los personajes ya no van a un cielo de ángeles, sino de

CAPÍTULO II

murciélagos (ratas aladas). Existe, de esta manera, el potencial de abocarse a una visión animalocéntrica que enriquezca la visión del animal y el lenguaje literario.

Por último, creemos importante enfatizar el hecho de que las novelas de dictadores abordan de manera crítica y artística un fenómeno de descomposición política. Este fenómeno lo vivió Venezuela, el país de Ednodio Quintero, en dos etapas bien específicas de su historia: la de Juan Vicente Gómez y Marcos Pérez Jiménez. Si bien *El rey de las ratas* no es una denuncia a ninguno de estos dos periodos, sí podría leerse como una recreación satírica de los mismos. En los tres casos, tenemos a un personaje con poder absoluto que reprime y explota a su pueblo. La intervención económica desde el extranjero no se aborda en la novela, y los métodos de represión usados en la realidad superan, en ocasiones, en crueldad a los de la ficción. A parte de esto, el paralelo es permisible. Se nos podría argumentar, por otro lado, que *El rey de las ratas* puede hacer alusión a otra de las tantas dictaduras de la zona geográfica. La selección histórica no deja de ser relativa. Ningún elemento al interior del texto de Quintero permite afirmar de manera categórica que su novela sea una recreación satírica de lo que pudo haber sucedido en la psique de Gómez o Pérez Jiménez.¹⁰⁶ Aún así, hemos decidido realizar un repaso de los dos periodos dictatoriales de Venezuela para establecer el lazo indispensable, sobre todo en este tipo de textos, entre historia y literatura.

¹⁰⁶ La curiosidad por buscar referentes reales en los personajes con cierta carga histórica es ineludible y enriquece el marco de discusión. En el estudio de Adriana Sandoval se realiza, al final, una posible correspondencia entre personajes ficticios y dictadores históricos. En muchos casos, la correspondencia se encuentra en el texto. En otros, se deducen por los comentarios del autor. Lo mismo hace Ángel Rama. El crítico uruguayo escribe sobre la novela de García Márquez: “y la chispa motivadora que él ha confesado, el espectáculo del hombre que abandona el palacio presidencial, allá en 1958 a la caída del dictador venezolano Pérez Jiménez” (Sandoval, 1989: 52).

Dejar un testimonio (Roberto Bolaño).**Una rata detective**

El cuento “El policía de las ratas”¹⁰⁷ está narrado por una rata y tiene como tema principal una pesquisa. Pepe el Tira es el detective encargado de descubrir la verdad sobre la muerte de varias ratas. Las investigaciones y los resultados forenses le indican que dichas muertes fueron premeditadas. Todas, a la vez, se llevaron a cabo en las alcantarillas muertas: lugares que las ratas descubren en su excavar constante en busca de comida y cancelan al no haber encontrado nada. El olor a podredumbre en ellos es insoportable y sólo se puede acceder nadando. Después de la excursión al punto más alejado del perímetro, Pepe el Tira decide ocultarse en una alcantarilla muerta a la espera de algo o alguien. Minutos antes de caer dormido escucha a dos ratas discutiendo sobre la manera de continuar con los asesinatos. Pepe el Tira logra apresar a uno y llevarlo a la justicia. Pero con la finalidad de evitar problemas, el rey prefiere que nada se sepa en la madriguera y ejecuta al asesino en silencio. Esta resolución, aunada a la idea de que el crimen ha echado raíces entre las ratas, lleva a Pepe a un estado de apatía. Cuando regresa a la comisaría, le anuncian de un ataque de comadrejas; la vida de tres ratas y varios cachorros está en peligro. “Ya es demasiado tarde para todo” (Bolaño,2005:85), piensa Pepe el Tira. Un compañero insiste que deben cumplir su labor. Pepe el Tira termina por acompañarlo.

El cuento de Bolaño pertenece al género detectivesco. Dentro de este género, el personaje principal lucha para mejorar su comunidad, pero sus resultados son siempre insuficientes. Analizaremos, en primera instancia, el papel del detective y el criminal, como una dupla complementaria. Veremos después, la manera en que el cuento dialoga con el género más amplio y diverso de la novela negra. Por último, veremos el tipo de crítica social implícita en el cuento. Pepe el Tira debe luchar no solamente contra los asesinos, pero sobre todo, contra una sociedad represora y absolutista. El cuento es un testimonio que intenta destruir el cerco de silencio impuesto por la rata reina.

¹⁰⁷El cuento forma parte de la última antología que Roberto Bolaño escribió en vida *El gaucho insufrible*. En ella se incluyen cinco cuentos y dos conferencias. Los números de las páginas corresponden a la edición de Anagrama (2005).

CAPÍTULO II

Si bien, estamos frente a un animal satírico, que critica la sociedad a la que pertenece, la distancia entre Pepe el Tira y los otros narradores aquí expuestos es considerable. Una de las diferencias más grandes con Buddy y Silver, es que Pepe no ha sido erradicado de su sociedad. Al igual que el rey de las ratas, Pepe interactúa con su especie. Su crítica se da, por lo tanto, de una manera similar a la de la novela de Quintero, aunque no idéntica. En *El rey de las ratas* nos enfrentamos a la lenta degradación de la voz narrativa. En el cuento de Bolaño, la voz del detective descubre, poco a poco, la explotación a la que está sujeta su especie y la inminente debacle del sistema social. Este descubrimiento se va dando a la par de otro peor: el de su impotencia como individuo solitario e idealista para cambiar las cosas. Pepe se descubre como una ficha más en el mecanismo imparable de la historia.

Otra gran diferencia entre este animal satírico, y el resto de los animales aquí estudiados, es la ausencia de humor. En el cuento de Bolaño la crítica social hace referencia a la primera definición de sátira que da la RAE: “1. f. Composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a alguien o algo.” (RAE, 2010) En esto, su referente más cercano es *Rebelión en la granja*, de George Orwell.

Duelo de contrarios

Hay dos personajes principales en esta historia: el detective y el asesino. La dualidad tan marcada en los personajes provoca el uso de etiquetas, bueno y malo, al momento de describirlos. Esto es necesario para que el mecanismo de la trama funcione. La dualidad maniquea mantiene la tensión del crimen y la búsqueda del responsable hasta el final, momento en el cual se responden las interrogantes. Esta dualidad no se cuestiona nunca, y sostiene, en cierta manera, la base de la sátira.

Sin embargo, existen varios lazos entre el detective y el asesino que ameritan ser analizados. El lazo más claro es el de la búsqueda que activa la trama: sin asesinato no hay pesquisa. También existen similitudes al nivel de la identidad y el comportamiento. Una de ellas es que ambos, el detective y el criminal, son, en cierta manera, alienados sociales; otra es su idealismo, que los lleva a tomar acciones drásticas. Analicemos pues, a detalle cada uno de estos dos personajes en aras de situar bien su similitud y su diferencia.

Pepe el Tira

El apodo de Tira “viene de tirana, tirano, el que hace cualquier cosa sin tener que responder de sus actos ante nadie, el que goza, en una palabra, de *impunidad*.” (Bolaño,2005:53) Esto parece, a primera luz, una ironía, ya que Pepe es justamente el único que se encarga de hacer valer la justicia. Además, debe responder a la autoridad suprema y resignarse ante su fallo. Pepe lucha contra la impunidad y se resigna ante la injusticia del sistema, ¿qué tipo de tirano es ese?

El apodo puede explicarse de una manera más clara, mediante una de las connotaciones del término tirano: la de la soledad. Aquel que gobierna y vive a su antojo termina inevitablemente aislándose. Sabemos por varios comentarios del texto, que Pepe el Tira trabaja alejado de sus congéneres¹⁰⁸. Sus investigaciones lo expulsan del núcleo de la tribu. Esta separación física va acompañada también de una separación espiritual. Después de haber descubierto el cadáver de un bebé, Pepe el Tira cruza por un camino: “con multitud de ratas confiadas, juguetonas, reconcentradas en sus propios problemas, que avanzaban rápidamente en una u otra dirección.”(:67) El detective es también un solitario. Su soledad se enfatiza al comparársele con el resto de la jauría. De esta manera podríamos entender el concepto de tirano como alguien alejado de la convivencia social.

Además de un solitario, Pepe es un rebelde. A pesar de todas las oposiciones que le impone su medio, él decide continuar con la investigación. Cuando los cadáveres son llevados a la morgue, la rata forense insiste que el asesinato de ratas es un hecho inconcebible en su especie. Le pide a Pepe que se deshaga de los cadáveres y guarde silencio sobre el asunto. En la sociedad rateril, lo importante es eliminar el mal presagio: “Por norma, después de encontrar un cadáver, los policías de mi pueblo no vuelven al lugar del crimen sino que procuran, vanamente, mezclarse con nuestros semejantes.” (:56) En lugar de intentar resolver el misterio, lo primero que el policía debe hacer, es integrarse al grupo, fundirse en él. No obstante, Pepe no puede olvidar, ni ocultar nada, así que sigue su investigación. Esta rebeldía le da una distancia con el resto de su sociedad que, a su vez, le permite juzgarla con claridad.¹⁰⁹

¹⁰⁸ En la narración se menciona cuatro veces la palabra perímetro: “más allá del perímetro” (Bolaño,2005:62) “los límites del perímetro” (: 66) “Ya no me conformaba con la rutina del policía que vigilaba el perímetro” (: 71) “Cada vez que me desplazaba al perímetro” (: 73).

¹⁰⁹ Ricardo Piglia identifica un rasgo similar en el personaje del detective: “El detective debe ser un *looser*. El perdedor, el que no entra en el juego, es el único que conserva la decencia y la

CAPÍTULO II

¿Cuál es el motivo que mantiene viva la voluntad del detective, a pesar de su aislamiento, y su trabajo extremo? La misma pregunta se la hacen a Pepe un grupo de ratas trabajadoras: “¿Qué buscas? (...) Justicia, dije.” (:76) El detective cree en un ideal. Aunque nadie valore o quiera saber la verdad, él deja su testimonio en el reporte final de los hechos —el cuento que tiene el lector en sus manos—, para que se cumpla la justicia. Su sociedad lo malinterpreta en reiteradas ocasiones y el tirano le ordena guardar silencio. Se trata de una lucha mal remunerada, y en el mayor de los casos, perdida. Pero el detective no puede actuar de otra manera, hacerlo significaría una traición a sí mismo. Es ésta la mayor diferencia entre él y el asesino. Ambos pueden comportarse de manera enajenada y obsesiva, pero mientras el primero cree en la justicia el segundo tiene un ideal individualista, cuando tiene alguno.

En dos ocasiones, Pepe duda sobre el valor de su búsqueda: al final de la historia y al momento de encontrar al asesino. El asesino representa la cara opuesta del detective. Aunque su fuerza de voluntad y su aislamiento los vuelva idénticos, la diferencia radica en sus ideales.

Es importante, sin embargo, destacar el peligro y la tentación que representa el encuentro entre Pepe y Héctor. Este encuentro siembra la desilusión del final, cuando Pepe responde con indolencia a la necesidad de salvar la vida de sus congéneres en peligro. El individualismo ha echado raíces y merma su ideal. El hecho de que logre superar esta crisis significa, al mismo tiempo, un final esperanzador —la victoria del ideal de justicia.¹¹⁰

Héctor

La primera descripción del asesino muestra las dualidades irreconciliables entre él y el detective. Pepe el Tira está escondido entre la basura de los túneles muertos, al acecho del criminal. Héctor llega, acompañado de dos colegas al lugar de su arresto. El encuentro se nos describe desde la perspectiva de Pepe:

lucidez. Ser un *looser* es la condición de la mirada crítica. El que pierde tiene la distancia para ver lo que los triunfadores no ven.” (Piglia, 2005: 98)

¹¹⁰ Se trata de un optimismo complejo. En esto coincidimos con el comentario de Paz Soldán y Faverón: “Esas figuras, que servían para dar fe de la inteligibilidad del universo y de la autoridad de la razón para desbrozar el caos en torno nuestro, existen ahora para decirnos que la razón ha sido derrotada, y para articular una reflexión existencialista en que el mundo se revela sin sentido y la especie, a la manera de Sísifo, «condenada desde el principio», no se arredra, continúa luchando y marcha en busca de «una felicidad que en el fondo sabe inexistente».” (PazSoldán, 2008: 24)

Las palabras que empleaban pertenecían a otra lengua, una lengua impostada y ajena a mí que odié de inmediato, palabras que eran ideas o pictogramas, palabras que reptaban por el envés de la palabra libertad como el fuego repta, o eso dicen, por el otro lado de los túneles, convirtiendo éstos en hornos. (:79)

Lo que para uno es lenguaje, para el otro es caos. El asesino está en el fuego que convierte en hornos a los túneles, mientras que el detective está en las aguas de las alcantarillas muertas. Agua y fuego, orden y caos. Polos irreconciliables. La diferencia existe también al nivel del lenguaje. El de los asesinos se encuentra en el “envés” de las palabras, es un lenguaje incomprensible y genera un odio espontáneo.

Cuando el asesino es descubierto, intenta, sin embargo, un diálogo. Héctor quiere convencer al detective que su causa es justa. Para ello evoca a la tía de Pepe, Josefina la cantora:

se moría de miedo, dijo mirando distraídamente hacia los lados, como si estuviéramos rodeados de presencias fantasmales y requiriera sin énfasis su aquiescencia. Quienes la escuchaban estaban muertos de miedo, aunque no lo sabían. Pero Josefina estaba más que muerta: cada día moría en el centro del miedo y resucitaba en el miedo. (...) Yo soy una rata libre, me contestó con insolencia. Puedo habitar el miedo y sé perfectamente hacia dónde se encamina nuestro pueblo. (:81)

El pueblo de las ratas, sabemos por Pepe el Tira, y ahora por Héctor, se encamina al caos: a un mundo sin sentido, sin fe, ni razón. La libertad de la que habla Héctor es, entonces, la misma que posee Pepe: la soledad de quien vive en la frontera, para quien el ansia del futuro no existe. Para reforzar esta hipótesis, se menciona la figura de Josefina, una artista que, por serlo, se condenó a la alienación. Héctor quiere convencer a Pepe de que ambos son la misma cosa, de que ambos tienen un ideal que los separa de la masa de trabajadores que actúa por inercia. Para cumplir su ideal, los dos son capaces de sacrificar el valor más importante para una rata: su grupo. Han superado el miedo, lo siguiente es que actúen juntos.

Frente a la dictadura laboral de las ratas, el detective elige la rebeldía, la soledad, y la obediencia al ideal de justicia. Héctor, por su parte, elige igualmente la rebeldía, la soledad, pero su ideal es nihilista. No tiene miedo a la muerte, porque no cree en la redención de su pueblo, ni en la suya. Su arte de destrucción es la mejor manera de librarse de la esperanza.

CAPÍTULO II

El hecho de que, al final, Pepe logre matar a su enemigo, nos habla de una victoria del bien, del personaje “bueno”. Nuevamente, como en el género de la novela negra, existe un claro duelo de contrarios en el que se opta por la opción tradicional. Esta opción marca, a su vez, la manera en que debe ser leído el texto. Nos pide que simpaticemos con el ideal de justicia, en oposición al nihilismo. La sátira, entendida como “censura acre”, se realiza simultáneamente contra el asesino y el absolutismo del sistema que reprime a los dos personajes.

Dejar un testimonio

El narrador de Bolaño no enfatiza en ningún momento su naturaleza animal. Nunca se llama a sí mismo rata. En este caso, sigue el ejemplo del narrador humano que, por lo general, no se presenta como tal. El lector descubre la identidad del narrador gracias a varias señales plantadas en el texto. La primera se encuentra, claro está, en el título: “El policía de las ratas”. Otra señal es la apelación de los congéneres como ratas. Tenemos también el uso de una metonimia bastante original al momento de describir una serpiente blanca: “Con mucha prudencia, salió del agua y reptó por la orilla produciendo un siseo semejante al de una cañería de gas. Para nuestro pueblo, ella era gas.” (:65) Este paso de la metáfora a la metonimia es una posibilidad de la narración animal que aún no ha sido explotada lo suficiente. Tenemos también el uso de un referente tradicional de la rata: su apego al queso y de ahí, a la luna: “La luna es exquisita, decía el ratón blanco, si alguna vez alguien me preguntara dónde me gustaría vivir, contestaría sin dudar que en la luna.” (:72) Esta frase es un claro guiño a la frase infantil de la “luna de queso” y el ratón que le ha dado una mordida. Y por último, está el uso de lo que podríamos llamar el estereotipo de las ratas, que ya hemos analizado en la novela de Quintero, y que podríamos retomar brevemente.

Este estereotipo de las ratas, las retrata como una sociedad altamente organizada y jerárquica. Pero a diferencia de otros animales que comparten las mismas características, como las abejas, las ratas cuentan con el agregado de moverse en la suciedad y generar el miedo en los humanos (la peste es una de las causas más evidentes de este miedo). Esto las baña de un imaginario negativo. Se trata de una sociedad humana vista desde su perspectiva repugnante y fallida.

Otra manera, sin embargo, de ver esta selección de las ratas, es la que algunos críticos

han intentado ver en la obra de Kafka.¹¹¹ Esta interpretación elabora una analogía entre el rechazo de la rata, subyugada por un sistema de supuestos que se presentan como verdades (sucias, crueles, malignas), y el del humano post-moderno, que ha perdido la legitimidad de sus grandes relatos. Se trata de una conexión que enfatiza el papel de rechazado, ya sea por un falso discurso o un discurso que se descubre falible. En ambos casos, se busca una reconstrucción desde abajo, lo que antes se consideraba maligno e inferior deviene, bajo un segundo análisis, valioso.

El cuento de Bolaño fluctúa entre estos dos usos del roedor. Su decisión de escoger la sociedad de roedores obedece, en parte, a una crítica social dura y precisa contra el absolutismo. Pero al realizar dicha crítica desarrolla una serie de personajes demasiado humanos: detectives y asesinos alienados. Su lucha de justicia tambalea al final del cuento. El personaje encargado de establecer el puente entre la sociedad humana y la roedora por medio de la crítica y la sátira, nos transporta a un túnel parcialmente oscurecido.¹¹²

Hay una sola mención a los humanos en el cuento. A diferencia de su uso clásico como referente satírico, los humanos se representan como una amenaza lejana e histórica. En una de sus búsquedas, Pepe el Tira se encuentra con uno de los pocos ratones albinos del grupo.¹¹³ Este

¹¹¹ En el libro *L'Amour des animaux dans le monde germanique 1760-2000*, Florence Bancaud escribe: "Adopter la perspective du rat (*die Rattenperspektive*) permet à l'écrivain de dénoncer la fausseté des certitudes établies et la vanité des idéologies et de se tourner vers l'essentiel : l'art et la littérature, tout en en (sic) soulignant les limites. S'identifier au rat, c'est donc se vouer au relativisme et à la modestie. Kafka, qui s'identifie aux animaux gouvernés par leur instinct pour évoquer sa vocation littéraire et ses doutes, utilise souvent le rongeur comme métaphore de son existence d'écrivain solitaire, isolé des hommes" (Cluet, 2006: 323).

¹¹² Florence Bancaud explica este resquebrajamiento de certezas desde el animal en comparación con el mismo fenómeno desde la imagen del loco o alienado: "les animaux qui suscitent la peur et le dégoût comme les araignées ou les rats et insectes révèlent l'angoisse, la peur et le tourment de l'existence humaine comme les personnages de fous, de prisonniers, de malades et autres marginaux de la société. Les rats incarnent ainsi l'existence aliénée de l'homme moderne et le monde grotesque et absurde où il évolue désormais, privé de la transcendance et livré aux périls du monde." (Cluet, 2006: 327)

¹¹³ "Ambos, albinismo y melanismo son frecuentes entre las ratas, y los pintos también." (Both albinism and melanism are frequent among rats, and pied forms also are common.) (Treasury Department, 1910: 21)

CAPÍTULO II

ratón, en su juventud, fue inoculado con un virus por los humanos y arrojado a la alcantarilla con el objetivo de que aniquilara a su especie. Hubo una gran epidemia entre las ratas, pero luego “las ratas negras y los ratones blancos nos cruzamos, follamos como locos.” (:72) La aparición del humano no da pie a ninguna comparación paródica entre las dos especies, se trata de una mención al paso. En esto, el cuento de Bolaño se diferencia de la novela de Quintero, que no prescinde de este recurso tan usado en el animal satírico.

Por último, es importante precisar que el narrador divide el mundo de las ratas en dos grupos distintos. Por un lado, tenemos a los individuos con personalidades claras y diferenciadas: el artista, el policía y el asesino. Por otro, a una nube de indiferenciación, ratas que son víctimas casi irredentas del absolutismo. El encuentro entre estos dos grupos se da cuando Pepe el Tira le pregunta a la madre de una víctima si notó algo raro en el comportamiento de sus congéneres: “Dijo que no, que, como bien yo debía saber, en nuestro pueblo las ratas se comportan de una manera y otras veces de otra, dependiendo de la situación, a la que procuramos adaptarnos con celeridad y a la mayor perfección posible.” (:78) Otro ejemplo de lo mismo, es la descripción que el narrador da de su especie: “Vivimos en colectividad y la colectividad sólo necesita el trabajo diario, la ocupación constante de cada uno de sus miembros en un fin que escapa a los afanes individuales y que, sin embargo, es lo único que garantiza nuestro existir en tanto que individuos.” (:57)

La novela negra

El género de la novela negra juega un factor importante en la obra de Bolaño, incluyendo este cuento. El antecedente más claro de la novela negra es quizá la obra de Raymond Chandler. El autor norteamericano definió su estilo como *mean streets*: barrios mezquinos. Como el mismo nombre lo indica, este tipo de literatura se aleja de la sucedida en el Baker Street de Sherlock Holmes o el París de Dupin. “El detective autónomo, por no decir anarquista, opera en un mundo caótico y fluctuante, un mundo que ya no podrá ser restaurado, donde la posición social es un evento pasajero, la ley una ficción sin esperanzas, y la moral algo flexible cuando no es algo peor” (Chabon,2009:33).¹¹⁴ En este mundo, la recompensa final de razón y orden se posterga

¹¹⁴ “The autonomous if not anarchist detective operates in a disordered and fluctuating world that

indefinidamente. Uno de los motivos principales de ello, es la desaparición de certidumbres. Difícil saber quién tiene la razón, o quién actúa correctamente en un mundo de nihilismo del cual nadie parece estar a salvo. Con la excepción, quizá, del personaje principal: el detective.

El detective no representa un guía moral, ni un modelo a seguir. Ellos son los primeros en saberlo y de ahí su angustia. Su intención, no obstante, es lo que cuenta. A pesar de estar en el núcleo del poder, el detective guarda siempre un espíritu incorruptible. Se puede equivocar en lo que hace. De hecho, lo hace constantemente: “El investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento.” (Piglia,2001:60) Pero el detective nunca comercia o traiciona sus ideales. En eso radica gran parte de su protagonismo.

En la cita anterior de Piglia, se señala que al final de la novela hay un desciframiento. Antes, en las novelas de detectives, había una enseñanza: el orden era restaurado al final, triunfaba la razón sobre el mal. Con la novela negra se rehúye el final cerrado, a favor de otro que represente el cambio incesante. Hay un motor de injusticias, crímenes, horror, con suministro ilimitado de combustible. Es imposible detenerlo. El detective no pretende hacerlo, simplemente se niega a ser combustible fácil. La apatía de Pepe, al final del cuento, nos muestra que defender un ideal de justicia en una sociedad corrupta es una tarea bastante difícil.

Otro elemento interesante que identifica Ricargo Piglia en el género de la novela negra, es tema del dinero. La novela negra corta como una navaja a través de todas las capas sociales. En ella se ven involucrados desde magnates y políticos hasta ladrones de barrio. “El único enigma que proponen —y nunca resuelven— las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única “razón” de estos relatos donde todo se paga.” (:62) La lucha por encontrar al criminal obliga al detective a recorrer varias esferas sociales. Se ve obligado a tratar con magnates, vagabundos, cabareteras y banqueros. En su periplo, descubre casi siempre un motivo económico detrás del crimen. Ya sea de manera directa o no, el dinero es el alma de las relaciones capitalistas. El dinero representa el poder, y en casos como el de Héctor, donde el poder lo es casi todo, el dinero está presente de manera indirecta.

can never hope to be restored, in which social position is transient, the law a hopeless fiction, and morality flexible at best.”

CAPÍTULO II

A Roberto Bolaño este género de novela negra le interesó bastante. Sus dos grandes novelas siguen algunas de sus pautas generales.¹¹⁵ El mismo Bolaño dijo en una entrevista:

En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden. (citado en Paz Soldán,2008:22)

El cuento “El policía de las ratas” transporta el género de la novela negra a un territorio improbable: la literatura animal. Kafka lo había hecho antes con “Investigaciones de un perro”, pero a pesar del renombre —o quizá por eso— del autor checo, el ejercicio se dejó a un lado. Bolaño lo retoma. Por un lado tenemos a Josefina la cantora y, por el otro, al perro detective. Ya hemos analizado la importancia del género detectivesco en el cuento, analicemos ahora el diálogo que se establece con Josefina.

Josefina la Cantora

En un mundo de inconsciencia y trabajo, de comunidad por encima del individualismo, el crimen es incomprensible, también el arte. Ambas son prácticas con un fin en sí mismo, sin otro resultado tangible que entretener al que las practica o a un posible público. Para que exista el entretenimiento, debe haber una comunión entre individuos pensadores y ociosos. Estas dos características están completamente ausentes en el mundo de las ratas. Un guiño sumamente interesante del cuento es que Pepe el Tira es sobrino de Josefina la cantora. Esto está indicado en reiteradas ocasiones dentro del texto. A ella, Pepe la recuerda con una mezcla de recelo y aprecio:

Alguno de ellos, tal vez todos, aunque se cuidaban de andar comentándolo, sabían de antemano que yo era uno de los sobrinos de Josefina la Cantora. Mis hermanos y primos,

¹¹⁵En *Los Detectives Salvajes* tenemos la búsqueda de Cesárea Tijerino, poeta que escribió un solo poema y es fundadora del grupo de los viscerealistas. En *2666* tenemos, por un lado, a un grupo de académicos que buscan al autor alemán Archimboldo y, por el otro, a la policía de la ciudad de Santa Teresa que busca al criminal, o grupo de criminales, responsable de los asesinatos de mujeres.

el resto de los sobrinos, no sobresalían en nada y eran felices. Yo también, a mi manera, era feliz, pero en mí se notaba el parentesco de sangre. (Bolaño,2005:54)

Artista y detective son dos caras de la misma moneda. Cuando Pepe el Tira habla del arte, menciona la soledad y la compasión que éste oficio implica, relacionándolo de manera directa con el suyo.

El cuento de “Josefina la cantora”, está narrado por una rata que desea conocer aquello que diferencia al arte del resto de las actividades sociales. Ignoramos el nombre del narrador pero asumimos que se trata de alguien situado al interior del sistema burocrático, y con cierto poder. Su primer problema surge al darse cuenta de que Josefina es la única cantante y artista del pueblo; sin la posibilidad de comparación es difícil llegar a una conclusión sólida. Insiste, sin embargo, en encontrar la diferencia objetiva entre actividad artística y actividad laboral diaria. Después de mucho reflexionar, llega a una conclusión: no existe ninguna diferencia. El arte no radica en la actividad misma sino en la percepción del espectador. No hay diferencia entre el chillido de Josefina y el de cualquier otra rata. Incluso en alguna ocasión, un pequeño ratón opacó el canto de la artista al acompañar la tonada de Josefina con un quejido.

La diferencia está en el valor que le otorga el espectador. El artista no es el guía de una sociedad, sino su víctima, su mascota. Este descubrimiento le genera al narrador una actitud ambigua. Primero finge simpatía por Josefina. Luego, la simpatía se convierte en recelo. Josefina no acepta su papel de víctima, de hecho, se cree la salvadora del pueblo. “Considera, nada menos, que en las crisis políticas o económicas su canto nos salva.” (Kafka,2007:221) Quien debe sentirse víctima se cree redentora, esto enfurece al narrador. Pero el narrador insiste. A ella la describe como una “persona frágil, indefensa” (:220). Y para convencerse a sí mismo de esta relación desproporcionada, enfatiza: “Por supuesto, la diferencia de fuerzas entre el pueblo y el individuo es tan asombrosa que sólo es necesario atraer al protegido a su tibia cercanía para que éste se sienta bien amparado.” (:200) Esta “tibia cercanía” que reintegra el individuo a la tribu, implica la sumisión del individuo al grupo por medios seguramente violentos.

El narrador quisiera reírse o injuriar a Josefina, pero no puede. Los recitales de Josefina están siempre abarrotados, la gente quiere escucharla cantar. Curiosamente, en lugar de hablar del desarrollo de dichos conciertos, el narrador menciona el peligro al que las ratas se ven expuestas congregándose en grandes números. Y remarca: “Josefina, la responsable de todo, pues, quizá, sus chillidos habían atraído al enemigo, terminaba siempre escondida en el rincón

CAPÍTULO II

más seguro, y siempre era la primera en escapar, en silencio y velozmente, defendida por su escolta” (:227)

Existe un intento obvio de desprestigio social y artístico por parte del narrador contra la cantora. El pensamiento que subyace a su conclusión, es que si lo que hace Josefina es arte, cualquier rata es artista. El valor no está en ella sino en el pueblo. Un verdadero arte, un arte que se distinga de cualquier actividad roedora, tendría, por naturaleza, que ser algo distinto. Esto lo sugiere el narrador cuando arguye que “una verdadera artista del canto, no la soportaríamos.” (:223) Colocar el arte en una vitrina sagrada, le sirve para desprestigiar el que sucede en las cloacas. Tachar el entretenimiento del pueblo de actividad insensata que pone en riesgo su vida, es también desprestigiar el valor del concepto de entretenimiento. Referirse al artista como una ingenua que se cree salvadora de la sociedad cuando es, en realidad, su víctima, es señal de frustración y enojo. De esta manera, el narrador es digno de total desconfianza. Cuando al final de la historia menciona la desaparición de Josefina sin sobresalto, como si, en su distracción artística, Josefina hubiera tomado un camino erróneo, la reacción inmediata del lector es de sospecha. ¿Dónde ha ido Josefina? ¿Por qué ha desaparecido en la cúspide de su carrera?

“Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo.” (:233) Así termina el cuento de Kafka y así empieza el libro de Bolaño, que usa esta frase como epígrafe. El mensaje es contundente. Sistemas políticos, semejantes al de las ratas de Kafka y Bolaño, promueven el olvido de la diferencia. El epígrafe es una denuncia explícita a estos sistemas autoritarios. En un pueblo sin historia, el recuerdo de Josefina y las ratas asesinadas pronto caerá en el olvido. Personajes como Pepe el Tira luchan para conjurar este olvido. Se trata de la necesidad, por encima de la lógica o la norma, de aportar un testimonio del horror.

Crítica social

Un Estado totalitario está regido siempre por un dictador u oligarquía que es, a su vez, la conciencia y el cerebro de su pueblo. El dictador en este caso, es: “Una rata reina muy vieja, es decir de varias ratas cuyas colas se anudaron en la primera infancia, imposibilitándolas para el trabajo, pero concediéndoles, en cambio, la sabiduría necesaria para aconsejar en situaciones

extraordinarias a nuestro pueblo.” (:83) Estamos frente a la imagen de alguien que impone y domina. Lo primero que la rata reina menciona al entrevistarse con Pepe, es el hecho de haber nacido en la época de Josefina. Es un guiño interesante por todo lo que sabemos de la cantora. Cuando la rata reina dice: “Una anomalía” (:83), Pepe el Tira no sabe a quién se refiere, si a su tía, al asesino o a él mismo. De esta manera, la rata reina desarma a su interlocutor desde el inicio.

Durante gran parte de la entrevista con la reina, Pepe cae bajo un influjo sedativo, como si el discurso del poder tuviera poderes hipnóticos. Otro rasgo importante de dicho discurso, es lo variado de su terminología, que usa el lenguaje coloquial, filosófico, y científico. La rata reina califica al asesino de veneno, anomalía, loco, individualista, hasta terminar en el concepto científico de teratología¹¹⁶. Con esta variedad de registros, bloquea cualquier posibilidad de argumentación. Si Pepe el Tira le responde de manera coloquial, se encontrara superado por el término científico, si lo hace con un término académico podrán responderle con una obviedad coloquial. Los diversos ojos que despuntan en la oscuridad, atados por la cola a convivir para siempre, es una de las mejores imágenes que representa la pluralidad de la represión totalitaria. Aunque uno crea tener razón, el dictador siempre ve algo más. Aunque no crea poder responder y argumentar contra él, el dictador tendrá siempre la palabra correcta.

Esta imagen del dictador nos presenta un sistema cerrado y pesimista que concuerda con la descripción anteriormente dada del género de novela negra. Mencionábamos las frases de Chabon afirmando que “el mundo ya no podrá ser restaurado”. Esto se debe justamente a que no hay un responsable único, el trayecto a la verdad no termina nunca, como antes sí lo hacía en la novela de detectives. Si el dictador oculta lo sucedido con Héctor, lo está, en cierta manera, solapando; abre un terreno a la impunidad. Si es imposible discutir con el dictador, entonces este mecanismo seguirá funcionando de manera indefinida. El dictador no es el asesino de ratas, pero es el mecanismo que lo permite. Bolaño nos muestra que un sistema totalitario no puede convivir con un ideal de justicia.

¹¹⁶“Un veneno que no nos impedirá seguir estando vivos, dijo. En cierta manera, un loco y un individualista, dijo. (...) Recordemos que estaba loco, que se trataba de una teratología.” (Bolaño, 2005: 83-84)

CAPÍTULO II

Pepe el Tira sale de este encuentro con la misma intuición con la que entró: el futuro será caótico. Las palabras de la rata reina le aseguran que los asesinatos de ratas serán retomados por otras ratas que no toleran la homogeneidad del sistema:

Nuestra capacidad de adaptación al medio, nuestra naturaleza laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente, pero que nos servía de pretexto, de escenografía y telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer. (:85)

Al entrar al núcleo del poder, Pepe repara que el tinglado que mantiene a la sociedad trabajando está vacío, es un telón de fondo con una pintura falsa de la felicidad. No hay discurso, ni ideal que le dé una base sólida a la labor de los cientos de ratas. Y cuando éstas se enteren del engaño, ¿quién las detendrá para que no se conviertan en otro Héctor?

A pesar de todo, Pepe vuelve al trabajo. Ese último momento de reticencia, cuando su colega le insta a acompañarlo para luchar contra la comadreja y evitar así que mueran más ratas, es el momento clave para entender a Pepe. En él se consolida la imagen del “buen” detective, el incorruptible, el que lucha a pesar de todo. Ante la argumentación del asesino y de la rata reina, Pepe decide practicar la búsqueda de justicia. Ante el vacío del referente, actúa por rutina.¹¹⁷

Un solo elemento escapa de esto que podríamos definir como círculo vicioso del caos. Ese elemento es el cuento. Podemos afirmar que el motivo principal de la narración es dejar un testimonio de lo sucedido. Los cuestionamientos de Pepe al final de la historia serán la chispa que originen el proceso de escritura: “Ya es demasiado tarde para todo, pensé. Y también pensé: ¿En qué momento se hizo demasiado tarde? ¿En la época de mi tía Josefina? ¿Cien años antes? ¿Mil años antes? ¿Tres mil años antes? ¿No estábamos, acaso, condenados desde el principio de nuestra especie?” (:85-86)¹¹⁸ Para contradecir estas preguntas, sabiendo que muy probablemente

¹¹⁷En el libro *Bolaño Salvaje*, Paz Soldán y Faverón se preguntan sobre el dilema de la rata asesina: “¿Es la pulsión criminal una anomalía de una rata individualista o parte de la naturaleza de la especie? Sea como fuere, el descubrimiento de Pepe el Tira llega tarde pues ya todo ha cambiado: esa pulsión es un veneno, un virus que ha infectado a todo el pueblo. Pepe el Tira sabe ahora que las ratas están «condenadas a desaparecer»(...) El orden no será restaurado.”(Paz Soldán, 2008: 23,24)

¹¹⁸ Este motor inicial de la historia guarda un cierto paralelo con aquel inicio ya famoso de Vargas Llosa, en *Conversación en la Catedral*: “¿En qué momento se jodió el Perú?”

sea imposible hacerlo, se escribe el cuento. Este testimonio se sitúa en oposición al hermetismo del dictador, al conformismo de las masas de ratas y al miedo de los policías y las ratas forenses a que las cosas se sepan. Se trata de un documento subversivo que intenta revertir el silencio cómplice.

El testimonio de Pepe es comparable a los cantos de Josefina y a los asesinatos de Héctor. Los tres son acciones que desestabilizan el statu quo. La gran diferencia es que Josefina y Héctor persiguen fines personales y hedonistas, mientras que Pepe busca un ideal social de justicia. Al final, no podemos afirmar si todos fracasan. Estamos seguros, sin embargo, que algo ha cambiado. El testimonio ha sido publicado, lo cual equivale a decir (para continuar con el símil), que Josefina sigue cantando, y que la frase que sirve de epígrafe al libro aún no se concreta. Esa frase de Kafka, “Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo”, es un candado puesto al inicio del libro, un candado para que el testimonio no sea leído. Bolaño nos ha puesto en la puerta de acceso la figura del inquisidor. Es la opción del lector esperar sentado toda la vida a que el inquisidor le abra la puerta, o levantarse, desobedecer, y abrirla uno mismo. Sólo hay una manera de leer el testimonio de Pepe: desobedeciendo.

En la sociedad de las ratas estamos ante un mundo sin historia, sin conciencia individual, sin ocio, ni arte, ni otra cosa con la cual entretenerse que el trabajo. La sociedad es una alegoría de un régimen totalitario. El escritor inglés George Orwell fue uno de los grandes críticos del totalitarismo. En un artículo titulado “Literatura y totalitarismo”, evalúa los daños que un sistema tal infringe en las artes. Su conclusión es larga pero vale la pena citarla completa:

Le totalitarisme ne se contente pas de vous interdire d'exprimer -et même de concevoir- certaines pensées: il vous dicte ce que vous *devez* penser, il crée l'idéologie qui sera la vôtre, il s'efforce de régenter votre vie émotionnelle et d'établir pour vous un code de comportement. Il met tout en œuvre pour vous isoler du monde extérieur, vous enfermer dans un univers artificiel où vous n'avez plus aucun point de comparaison. L'Etat totalitaire régit, ou en tout cas essaie de régir, les pensées et les sentiments de ses sujets au moins aussi complètement qu'il régit leurs actes. (Orwell,1996:173)

CAPÍTULO II

El énfasis está centrado en la soledad, pero es una soledad distinta a la de Pepe el Tira. La de Orwell se trata de una soledad intelectual: ningún individuo puede discutir con un semejante sin temer al castigo. El mundo como una amenaza, y a la vez como el mejor mundo posible. La de Bolaño, como hemos visto, es la soledad del artista, detective y asesino; de aquellos que se separan del grupo para expresar mejor su diferencia y luchar por un ideal. Tenemos así, dos caras del mismo fenómeno. La soledad creativa y la soledad represiva. En el primer tipo, el individuo está realmente solo, actuando en las fronteras de una sociedad aparentemente alegre. En el segundo tipo, el individuo está en el núcleo de la tribu, pero no logra establecer ningún lazo creativo con el otro; se encuentra en el centro de una sociedad aparentemente alegre, pero desconoce los verdaderos motivos de esta dicha.

“El policía de las ratas” es la narración de un detective anómalo, *outsider*, *looser*, que tiene un ideal claro de justicia. A diferencia de la novela negra, donde el personaje lucha contra un sistema represivo y capitalista, Pepe tiene que enfrentar a una dictadura y a una sociedad entera permeada por el mal de la apatía y el poder. En ese sentido, podemos hablar de un cuento con una vocación claramente satírica. Se trata de censurar, criticar y denunciar un sistema injusto, que roe las bases discursivas y fraternales de una sociedad autómata. Pero a diferencia de los otros textos de animal satírico aquí analizados, Bolaño cambia el humor por el horror.

CAPÍTULO III
La voz satírica II

La risa regeneradora (Reinaldo Arenas)**Contra la represión**

Reinaldo Arenas (1943-1990) dejó la Habana en 1980, después de años de persecución política. Se le perseguía por sus novelas, consideradas antirrevolucionarias, y por su orientación sexual. Para entonces Arenas había vivido más de un año en la cárcel de El Morro, encerrado por su supuesta actividad subversiva e inmoral; en este lugar fue torturado en varias ocasiones. En 1980, después de varios hechos que revelaron al mundo la represión y la pobreza en la que vivían los cubanos, Fidel Castro optó por un gesto mediático: abrió el puerto de Mariel a quien quisiera salir de la isla. Arenas afirma que esta decisión de Castro fue un nuevo engaño para dejar salir a todos los que él consideraba indeseables; pero no podían salir “profesionales graduados de la universidad, ni a escritores con libros publicados en el extranjero, como era mi caso.” (Arenas,2008:301). Para su fortuna, como los homosexuales era un grupo especialmente favorable al exilio, Arenas se presentó en el puerto con un nombre falso, y: “A mí me hicieron caminar delante de ellos para comprobar si era loca o no; había allí unas mujeres que eran psicólogas. Yo pasé la prueba y el teniente le gritó a otro militar: <<A éste me lo mandas directo>>”. (:301)

En el exilio, Arenas enfrentó nuevos problemas, ahora con la intelectualidad latinoamericana que apoyaba el comunismo cubano desde afuera de la isla, grupo al que Arenas define como “los comunistas de lujo.” (:310).¹ Un hecho sugerente que nos revela la índole de estos nuevos conflictos, es el sucedido con su editor en México: “Emanuel Carballo, que había hecho más de cinco ediciones de *El mundo alucinante* y nunca me había pagado ni un centavo, ahora me escribía una carta, indignado, donde me decía que en ningún momento yo debía haber abandonado Cuba y, por otra parte, se negaba a pagarme” (:308).

¹ Durante una entrevista con Francisco Soto, Arenas afirma un tanto incómodo: “En la mayoría de los congresos a los que yo voy lo que interesa es que usted hable en contra de Fidel Casto o a favor.” (Soto, 1986: 59) Por otro lado, en la solapa de la mayoría de sus libros publicados por Tusquets, aparece el comentario siguiente: “la personalísima <pentagonía> (...) con la que Arenas, alegorizando su propia historia y la de su país, dejó constancia de la lucha del hombre contra todo tipo de represión.” (Arenas, 2003)

Después de vivir unos meses en Miami —“Si Cuba es el Infierno, Miami es el Purgatorio” (:314)—, Arenas se muda a la ciudad de Nueva York, donde vivirá diez años. Su temporada en esta ciudad es de gran actividad social y literaria. Revisa todas las novelas que había publicado en la editorial Seuil en Francia—*Le monde hallucinant*² y *Les palais de très blanches mouffettes*—; revisa también *Celestino antes del alba*, única novela que había podido publicar en Cuba y a la que decide cambiar el nombre para no enfrentar problemas de derechos; y empieza a trabajar en su pentagonía: neologismo que conjunta el número cinco y la agonía reflejada en los personajes y las tramas de sus novelas. También es en Nueva York donde contrae la enfermedad del Sida, que acabará con su vida cinco años después. Antes de morir, en 1990, concluye la pentagonía escribiendo *El asalto* con la ayuda de su amigo Roberto Valero. Escribe también su autobiografía *Antes que anochezca*.

Al recordar sus años de infancia en el libro *Antes que anochezca*, Arenas menciona la estrecha relación con el entorno animal y vegetal en la que vivía su familia. Mencionamos este hecho por la relevancia que pueda tener con nuestro trabajo, enfocado en la voz animal, y también porque revela la génesis de dos de las características presentes en la obra de Arenas: humor y sexualidad:

El mundo de los animales es un mundo incesantemente dominado por el erotismo y por los deseos sexuales. (...) Es falsa esa teoría sostenida por algunos acerca de la inocencia sexual de los campesinos; en los medios campesinos hay una fuerza erótica que, generalmente, supera todos los prejuicios, represiones y castigos. Esa fuerza, la fuerza de la naturaleza, se impone. Creo que en el campo son pocos los hombres que no han tenido relaciones con otros hombres; en ellos los deseos del cuerpo están por encima de todos los sentimientos machistas que nuestros padres se encargaron de inculcarnos. (:40)

El mundo natural se equipara con el de la sexualidad desinhibida, donde los hombres tienen relaciones sexuales entre ellos, sin ser enviados a campos correccionales. Su obra literaria se encargará de indagar en esta “fuerza de la naturaleza” que, al mismo tiempo, rebasa y se expresa en el sexo. A esta imagen que podríamos calificar de utópica, en el imaginario de Arenas, puede

² Uno de los directores de la colección latinoamericana de Seuil era en ese momento Severo Sarduy. Arenas escribe al respecto: “Severo me hizo una carta llena de elogios a la novela, pero donde concluía diciéndome que los planes de producción estaban repletos y era imposible la publicación de mi novela.” (Arenas, 2008: 143) Quien realmente decidió publicar la novela de Arenas fue Claude Durand, otro director de la colección.

CAPÍTULO III

agregársele la imagen de su abuela, que conversaba y mantenía relaciones complejas con las plantas: “Yo recuerdo a mi abuela, bajo una tormenta, dándole bofetadas a una palmera.” (:46)
Sin olvidar las descripciones carnavalescas, de humor excesivo:

Mis relaciones sexuales de por entonces fueron con los animales. Primero, las gallinas, las chivas, las puercas. Cuando crecí un poco más, las yeguas; templarse una yegua era un acto generalmente colectivo. Todos los muchachos nos subíamos a una piedra para poder estar a la altura del animal y disfrutábamos de aquel placer; era un hueco caliente y, para nosotros, infinito. (:28)

La vida en el campo representa para Arenas una mezcla de utopía e infierno: utopía por las relaciones sexuales más espontáneas entre algunos campesinos y por la convivencia erótica con el entorno natural; infierno por el enorme retraso educativo en el que la mayoría de la gente estaba hundida. Con el tiempo y la nostalgia, esta segunda faceta irá decreciendo, para dar paso a una idealización de la naturaleza como fuerza pasional. Es bajo esta perspectiva que debemos entender el tema principal de la novela *El portero*.

El portero

El personaje principal de *El portero*³ es un migrante cubano residente en Nueva York. Después de una serie de trabajos mediocres, limpiador de baños y albañil, Juan consigue un trabajo como portero en un edificio de la clase alta neoyorkina. Con el objetivo de hacerlos cruzar una puerta imaginaria, que simboliza una especie de ascensión mística, Juan se hace amigo de los inquilinos. Pero fracasa en su intento, y es entonces que las mascotas le reclaman no haber acudido a ellos primero. Después de largas discusiones entre Juan y las mascotas, ambos deciden huir de la ciudad, y buscar la puerta a un mundo salvaje. Pero antes de poder llevar el plan a cabo, Juan es arrestado y llevado al manicomio. Con una hábil estratagema que involucra la participación de varios animales, éstos logran su liberación, viajan después al oeste de los Estados Unidos, y finalmente a América del Sur. Desde un lugar desconocido en la selva, logran cumplir su deseo original de cruzar la puerta.

³ Se publicó por primera vez en 1987, tres años antes de su muerte. A los tres años se tradujo al inglés, como *The Doorman*. La edición que manejaremos en este estudio es la de la Editorial Tusquets, del 2006.

Analizaremos en este apartado la estructura formal y narrativa del texto, buscando identificar los elementos que nos aclaren el patrón de este nuevo animal literario. Este patrón se caracteriza por la visión crítica respecto al estado de subordinación en el cual se encuentra el animal; también por la carga humorística con la que aborda dicho tema. Se trata, por lo tanto, de una variante del animal satírico, cuyo interés ya no es únicamente censurar o poner en ridículo a la sociedad humana. Ahora se nos presenta una víctima, el animal, y un victimario, el humano. Buscando revertir o destruir este hecho, los animales adquieren una voz.

Al igual que en las novelas de Rafael Sánchez y de Urbanyi, la de Arenas recurre al humor. En su caso, este humor se entiende mejor, relacionado al concepto de carnavalización de Bajtín. Además de buscar el ridículo, el carnaval revierte las reglas de lo cotidiano y lo institucional. Se trata de un mundo a la inversa, una fuerza irreverente que promueve el cambio. La novela *El portero*, y quizá la obra entera de Arenas, recrea un mundo a la inversa con un humor exagerado y grotesco.

Dualidad Formal

La novela está dividida en dos partes, cada una de ellas termina con un capítulo llamado “La puerta”, y el último incluye también unas “Conclusiones.” En la primera parte se narran los sucesos concernientes a los personajes humanos; en la segunda, de los animales. Esta división categórica en la forma, remite a otra división ancestral y sumamente importante para la tradición judeo-cristiana, la del alma y el cuerpo. Dentro de esta dualidad, lo positivo se ubica en lo humano-alma mientras que lo negativo en lo animal-cuerpo.⁴ La división formal del texto alude a esta división, con la finalidad de revertirla. Una primera prueba que nos lleva a creer esto, es el hecho de que los animales, y no los humanos, son quienes cruzan la puerta. Como si los últimos no tuvieran la calidad moral de los primeros. Otro hecho evidente que nos lleva a hablar de una reversión de la dualidad humano-animal, es la simpatía entre el protagonista Juan y las mascotas, que se opone a la repulsión entre el mismo Juan y los inquilinos. Existe, por lo tanto, un

⁴ De ahí el comentario de Jean François Chevrier en la *Revue Critique* dedicada a la Animalidad: “L'animalité n'est pas seulement le monde animal, mais plutôt une *marque*, la façon de nommer le hors-champ de l'humain, une marque d'infamie à la surface de l'espèce humaine, une ascendance honteuse.” (*Revue Critique*, 1978: 838)

CAPÍTULO III

favoritismo que ve en los animales un motor de cambio, mientras que los humanos se presentan como un cúmulo de vicios y manías.

Los personajes humanos

En el primer apartado se realiza una especie de listado de los inquilinos del hotel. Cada uno se describe con un defecto sobresaliente. Tenemos así a Roy Friedman, falso altruista, que regala caramelos a todo mundo; Joseph Rozeman, dentista, que promueve la inseguridad física entre sus conocidos, con la finalidad de volverlos sus futuros pacientes; John Lockpez, en realidad, López, fanático de una religión que basa su fe en el contacto “amistoso e incesante”; Brenda Hill, ninfomaníaca; Arthur Makadan, libertino; Mary Avilés, suicida; Stephen Warrem, millonario que se desvive por mantener alegre a su perra; Casandra Levinson, propagandista de Fidel, desde su lujoso apartamento en Manhattan; los dos Oscar Times, homosexuales frenéticos e indiferenciados; Scarlett Reynolds, avara obsesiva; y por último, Walter Skirius, científico de inventos obsoletos que terminan por costarle la vida. Los personajes son víctimas de sus manías y carecen de todo tipo de virtud. Estas manías pueden generar en ocasiones simpatía, pero en la mayoría de los casos lo que generan es la burla.

Veamos ahora el nombre de cada uno, intentando obtener un significado más profundo. Empecemos con Roy Friedman. Es evidente que existe una crítica más o menos velada entre este falso altruista y el famoso economista, creador del modelo neoliberal, Milton Friedman. La analogía no sólo radica en el apellido, sino también en la actitud del personaje. Cuando Juan sube a su departamento, intenta convencerlo de cruzar una puerta que representa una mejor vida, una puerta mística y espiritual. Se nos dice entonces que: “Friedman tenía también su filosofía o <<puerta secreta>>, por la cual quería empujar a cuanta persona se le acercase. Como todo hombre seguro de sí mismo, Roy Friedman no escuchaba, sino que hablaba; no oía consejos, sino que aconsejaba.” (:22) La ideología de Friedman es totalmente intransigente. En lo más profundo de su perorata, bombardea a Juan con cajas de caramelos que caen de las estanterías. Este ataque es involuntario, Friedman en realidad lo que quiere es darle una melcocha, pero el hecho de que su gesto termine en un ataque indirecto anula la posibilidad de diálogo, además de representar una gran imagen de las fatales consecuencias de su modelo económico implantado en América Latina. A pesar de las probables buenas intenciones de su creador, las consecuencias de sus melcochas fueron desastrosas. Con esta crítica velada a uno de los modelos

económicos más descarnados del siglo XX, Arenas deja en claro que su sátira no se enfoca únicamente al comunismo represivo de Castro.

El caso de Joseph Rozeman es menos evidente; no existe una correspondencia directa con el nombre de alguna personalidad política o literaria. La relación más estrecha se establece dentro del texto, con el nombre de Casandra Levinson. Ambos apellidos sugieren una ascendencia judía, es decir, el arquetipo del pueblo migrante. No hay que olvidar que Juan y el autor son también migrantes cubanos. Esta identidad de grupo excluido está muy presente en toda la novela y se destacará, al final, cuando se nos revele la verdadera identidad del narrador. Por el momento cabe decir que, entre judíos y cubanos existe un vaso comunicante: la experiencia del exilio. Para sugerir el posible paralelo entre los dos pueblos, el narrador nos describe a una Levinson sumamente interesada en el conflicto cubano. Se trata, sin embargo, de un interés hipócrita, lo que en Francia se conoce como *la gauche caviar*. Levinson tacha a Juan de traidor y esclavo del sistema imperialista porque ha huido de su país para refugiarse en Estados Unidos. Cuando éste intenta defenderse, Casandra le espeta de manera displicente un: “vaya a atender a sus amos” (:75). La sátira radica en que todas estas críticas al exilio cubano, las hace la profesora desde su lujoso departamento en Manhattan. Apenas y ha puesto un pie en Cuba, y cuando llega a hacerlo, “llegaba a la isla con varias maletas repletas de pañuelos, desodorantes, medias, perfumes, calzoncillos atléticos, trusas y otros artículos” (:73) que canjeaba por sexo. Con Levinson, y en menor grado con Rozeman, estamos ante una crítica velada de lo que Arenas denominaba “comunistas de lujo”.

Otro grupo lo forman Stephen Warrem y Brenda Hill. De estos dos nombres podemos destacar su ascendencia anglosajona y su carencia de referentes conocidos. Los dos son nombres sumamente comunes. Podemos decir, por lo mismo, que representan personajes tipo de la sociedad estadounidense. Warrem es un millonario que centra toda su atención en su perra Cleopatra, mientras que Brenda Hill es ninfomaniaca: dinero y sexo, las dos columnas del hedonismo norteamericano. Se trata, en los dos casos, del significante vacío, la práctica desprovista de pasión y el dinero desprovisto de tradición.

Los personajes de origen latinoamericano tampoco salen bien librados en la novela. Lockpez y Óscar Times han cambiado su nombre por uno anglosajón, pero el cambio resulta un intento fallido. El origen español de Lockpez es tan evidente que el narrador no necesita aclararlo en un paréntesis. Si lo hace, es justamente para enfatizar el ridículo. Causa aún más gracia que el

CAPÍTULO III

nombre original del personaje sea uno de los más comunes en Hispanoamérica. El caso de Óscar Times es parecido. De él, nos dice el narrador: “Ramón García comenzó por cambiarse el nombre y el apellido originales, sustituyéndolos por lo que él consideraba los símbolos supremos del mundo norteamericano: éste es, el Oscar de Hollywood y el periódico *New York Times*.” (:95) En ambos casos, existe una traición a las raíces lingüísticas, que genera, a su vez, una falla en la personalidad. Lockpez es fanático de una religión insensata —la religión del manoseo incesante y amoroso— y Times es un homosexual que practica el sexo, pero ignora el erotismo, o la llamada por Arenas “fuerza de la naturaleza.” El hecho de conservar la lengua materna en un país extranjero es algo más que un intento de conservar la tradición, es también un hecho psicológico y político. Al perder voluntariamente la lengua materna, Times y Lockpez pierden la identidad y la posibilidad de generar un cambio en su medio social: se vuelven caricaturas.

Los nombres de los inquilinos nos revelan su identidad y su función narrativa. En algunos casos, como en el científico Skirius, podemos hablar de un nombre ligado a su oficio. Skirr en inglés significa: “moverse rápidamente, generando un ruido zumbón” (wordreference, 2010). Lo que debemos notar en cada caso, es la importancia semántica del nombre. El nombre no sólo diferencia a los personajes entre sí, les da una identidad y narra, de alguna manera, su historia. Por eso la importancia de que en la segunda parte de la novela, cuando los animales han reemplazado a los inquilinos en la búsqueda de la puerta, los humanos pierden el nombre, son designados solamente con números: “Los números 20.190 y 25.177 eran dos verdaderos exhibicionistas” (:222); “También estaba el enajenado número 322.289” (:222); “La loca maternal (nunca falta en los manicomios) era la número 869.981.” (:224) La degradación es evidente y se da después de que los animales se adelantan a cruzar la puerta que los inquilinos desdeñaron.

En conclusión, los inquilinos comparten una misma función estructural en el texto: son barreras ideológicas que bloquean el acceso a la puerta de Juan. Estas barreras son descritas de manera peyorativa y satírica. De ahí que sea fácil trazar la correspondencia entre ideología y patología. Estamos frente a una escala descendiente de la salud mental de los personajes humanos, en contraposición con una escala ascendente de los personajes animales. Esto da como resultado una clara dicotomía con un juicio valorativo que revierte la escala que ubica al hombre por encima de la bestia.

Los personajes animales

La primera parte de la novela termina con una decepción. Ni un solo inquilino ha mostrado interés en cruzar la puerta. Juan piensa suicidarse, pero antes de llevar a cabo un primer intento, Cleopatra, la perra millonaria de los Warrem, le dirige la palabra. Inicia así una nueva búsqueda de la puerta, pero ahora con los personajes animales.⁵

Son diez los animales que intervienen durante las reuniones en el sótano del edificio. La primera en hablar es la paloma torcaza. La paloma realiza una analogía entre el destino de Juan y el suyo. Ambos son extranjeros, provenientes del trópico, ambos han tenido que sufrir el exilio en un clima extraño. “Los dos soñamos con nuestro paisaje y, lo que es aún más importante, los dos estamos prisioneros. (...) Así pues, la finalidad de esta reunión no puede ser otra que la de decidimos a seguir siendo prisioneros o a optar por la fuga.” (:162)

Para la serpiente, la relación con el hombre está condenada al fracaso. Víctima de ataques y prejuicios históricos⁶, su primera decisión es alejarse de él: “Lo único que podemos poner entre el hombre y nosotros es distancia, la mayor distancia posible.” (:167) La postura de la serpiente, al igual que la de la paloma, es derrotista; su solución, drástica: alejarse lo más lejos posible del problema. Pero un extraño giro hace que la serpiente cambie de opinión al final de su discurso; decide mejor luchar en lugar de batir en retirada.⁷

La rata propone una decisión intermedia entre el derrotismo de la paloma y la venganza de la serpiente. Animal parásito del hombre, su propuesta consiste en esclavizar a su fuente de alimento. “El hombre vivirá en las ciudades que nosotros le indiquemos y allí trabajará y

⁵Es interesante notar que esta misma perra le arrebató a Juan el libro *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre: “El animal le dio una rápida hojeada al texto y al momento destruyó el libro a mordiscos.” (Arenas, 2006: 195)

⁶En *Gilgamesh* se acusa a la serpiente de haber robado la pócima de la eterna juventud al héroe; en la *Biblia*, se le acusa de la expulsión del paraíso. Una de las pocas culturas donde la serpiente no tiene una connotación negativa es la azteca, donde el dios Quetzalcóatl, dios de las artes y creador del humano, es mitad pájaro y mitad serpiente.

⁷Uno de los motivos posibles de este giro es la relación intertextual con los dos cuentos de Horacio Quiroga “Anaconda” y “El regreso de Anaconda”. En estos cuentos, un grupo de serpientes se enfrenta en una lucha armada contra un grupo de científicos. Los perros, que los científicos han inmunizado del veneno, acorralan a las serpientes en una cueva donde son finalmente ejecutadas.

CAPÍTULO III

producirá todo tipo de inmundicia y alimentos que nosotros necesitamos. Una vez roídos por nosotros esos alimentos, le lanzaremos las sobras.” (:170) La rata desea revertir el sistema humano. Ningún otro animal concuerda más con ella que el perro. “Lejos del hombre no somos nada.”(:179), dice el perro de Friedman.⁸ Consciente, no obstante, de la descomposición de su relación con el humano, propone un pacto. Sus razones son estas: “El hombre no es ni mejor ni peor que nosotros, pero puede ser peor porque es más poderoso y puede ser mejor porque es más inteligente... Comprensión, obediencia, cariño.” (:180) En ningún momento se describe el contenido de dicho pacto, pero tenemos ya una primera iniciativa política.

De talante pasivo, sereno, casi místico, la jicotea aporta una solución distinta al resto del grupo: “Tener un enemigo es ser ya sólo la mitad de nosotros mismos, la otra parte la ocupa siempre el enemigo.”(:171) Su opción, por lo tanto, es el olvido. Para fines prácticos, su propuesta no modifica en nada las cosas. Los animales seguirán siendo subyugados, pero en sus mentes pueden sentirse libres. Pocos animales concuerdan con esta propuesta. Entre los primeros en disentir está la ardilla. Apresurada y nerviosa, la ardilla habla con frases cortas e intermitentes. En lugar de romper lazos definitivos con el hombre, la ardilla propone mantener “una actitud independiente.” (:183) Forzada a profundizar en lo que se refiere con ello, retoma el estilo político del perro: “Yo propondría que mantuviéramos con el hombre, relaciones diplomáticas, siempre y cuando no afectaran nuestra libertad.” (:184-185)

De mente escatológica y depresiva, el conejo afirma que la solución frente al humano es huir cavando huecos: “Dondequiera que vivamos hagamos huecos, huecos, huecos.” (:198) Escondarse, aislarse y sobrevivir. No se trata siquiera de un temor centrado en el hombre, es más bien una nebulosa que lo abarca todo: “El miedo es lo único que nos mantiene vivos. El sentido de la vida no descansa sino en el miedo.”(:197).⁹

⁸El perro es el primer animal doméstico. Se calcula que entre él y el primer ganado transcurrieron cinco mil años. (Auberger, 2009) Robert Delort escribe sobre el asunto : “On peut être assuré que la domestication a eu lieu, un peu partout dans le monde, il y a plus de 10 000 et même probablement plus de 12 000 ans.” (Delort, 1984: 358)

⁹En esto, coincide con el topo del cuento de Kafka “Le Terrier”. El topo cava incesantemente un laberinto inexpugnable. “J'y ai creusé un labyrinthe de boyaux déconcertant” (Kafka, 1984: 744) Al centro del mismo, y protegido por una muralla que le ha costado literalmente sangre, el topo resguarda todos sus alimentos. Ni el más astuto depredador podrá sobrevivir a ese laberinto. En ocasiones, preso de una incontrolable emoción, el topo sale de su madriguera, a observar desde el exterior la perfección de su obra. Es en estos momentos donde corre el

De la postura pesimista y amedrentada del conejo, pasamos a su opuesta. El oso propone una independencia total de la sociedad humana. El motivo principal de su inconformidad es el hecho de ser usado como instrumento sexual por la señora Levinson. Al sólo mencionar su nombre, “el oso, además de hacer un gesto de asco, se llevó una de sus zarpas a los ojos.”(:202)¹⁰

La actitud de la mosca es romántica y hedonista: “¿No es mejor gozar un instante de toda la plenitud posible y una vez embriagados perecer?”(:205) A manera de refutación, bastante drástica, el mono abre una de las ventanas del sótano, obligando a la mosca a callar o morirse de frío. Después, el mono toma la palabra: “La vida, queridos amigos, no es más, pero tampoco es menos, que un juego.” (:207) El mono se dedica a criticar al hombre, sin concretar una propuesta para su liberación. Su actitud carnavalesca merma la finalidad práctica de la asamblea. Pronto, el resto de los animales cae en su encanto, empieza el baile, los gritos, las risas que terminan por delatarlos ante los humanos.¹¹

Podemos obtener de esta lista, las siguientes conclusiones. Todos los animales tienen como objetivo primordial liberarse de la subyugación humana. Bajo esta premisa, existen dos grupos claramente identificables, con intereses y soluciones distintas: los animales salvajes y los animales domésticos. Mientras que los primeros proponen una separación definitiva de la sociedad humana, los domésticos prefieren una asociación que los favorezca. A diferencia de los personajes humanos, que actúan en relación de oposición a Juan, los animales lo usan como intermediario. Los inquilinos poseen una ideología fuerte, pero son incapaces de articularla en palabras y exponerla en una discusión argumentada. Los animales, en cambio, siguen un orden

mayor riesgo, pero no puede evitarlo.

¹⁰ Michel Pastoureau escribe en su libro *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, que el oso fue acusado, durante toda la Edad Media de incontinencia sexual. Innumerables son las historias de mujeres vírgenes violadas por osos. Curiosamente, este fenómeno fue usado en Europa del Norte como una manera de justificar un linaje aristocrático, cuyo progenitor fundador era un oso.

¹¹ La relación intertextual con el cuento “El mono que quiso ser escritor satírico” de Monterroso es notable. Este cuento trata de un mono que cada vez que intenta escribir lo detiene el miedo a ofender a un lector hipotético. “Y desistió de hacerlo” (Monterroso, 1996: 15) es el estribillo que se repite tres veces en el cuento, hasta que el mono termina por dejar del todo la literatura y se vuelve místico. Compárese esto, con esta frase del texto de Arenas: “Vean, por ejemplo, el portero es portero y escribe, pero escribe y no publica, a diferencia de los verdaderos escritores que publican pero no escriben.” (Arenas, 2006: 209)

CAPÍTULO III

expositivo y retórico exitoso. Ambos grupos se encuentran en una clara oposición, con los valores y habilidades tradicionalmente atribuidos a cada uno invertidos.

Juan y la puerta

El trabajo de portero representa dentro de la narración el papel de intermediario, alguien que encarna y facilita un cambio. El hecho de que los personajes humanos ignoren a Juan y los personajes animales soliciten su ayuda, implica que los primeros prefieren el estado actual de las cosas mientras que los segundos buscan un cambio. Durante la primera parte del texto, la situación de Juan está en una clara desventaja de poder con relación a su medio. Quiere convencer a los inquilinos, pero éstos no sienten la necesidad de escucharlo porque se trata de un subordinado. Este hecho cambia en la segunda parte del texto, cuando Juan logra relacionarse con los animales, quienes están en una escala aún más baja que la suya.

Sin la participación de Juan, las discusiones de los animales y las manías de los humanos no tendrían emisario. Además de ser un portero, Juan es un testigo. Facilita el cambio y también lo registra. Todos los discursos convergen en este personaje convirtiéndolo en el centro estructural de la trama. Por lo mismo, sus acciones y decisiones adquieren una mayor relevancia que la de cualquier otro personaje. En la dualidad que ya hemos delineado, el punto de fuga es Juan. Su alianza final con los animales nos indica que el bando normalmente subyugado es ahora el destinatario de nuestra simpatía.

Pero Juan no logra entenderse plenamente sin el símbolo de la puerta. Un apartado titulado “La puerta”, aparece al final de cada capítulo de la novela, y en los dos casos se trata de un desenlace a manera de resumen. Al final de la parte correspondiente a los humanos, se nos describe un mundo en el que:

Roy Friedman se precipitara jubiloso dejando en el umbral su pesada carga de caramelos y melcochas, seguido por Joseph Rozeman, quien por primera vez sonreiría con su boca desdentada. Una puerta. Una puerta por la que Brenda Hill cruzaría absolutamente sobria y junto a la que Scarlett Reynolds, antes de trasponerla, dejaría su fortuna y su perro de trapo. (...) Una puerta bajo la que la misma Casandra Levinson reconocería los fallos de su deshumanizada filosofía y avanzaría decidida a recomenzar. (:147-148)

Al atravesar la puerta, los humanos han perdido sus manías. Esta lógica se repite en el caso de los animales, donde cada uno encuentra un mundo de acuerdo a sus necesidades y deseos. La

gran diferencia radica en que, mientras los primeros no han hecho nada para conseguir una mejora, los segundos se desviven por ello. Juan es el personaje intermediario, y la puerta es el símbolo que aclara el mensaje de la historia. Quien logre cruzar la puerta, representa el lado positivo de la sátira, quién no su reverso.

Dualidad semántica

A la dualidad ya expresada dentro de la estructura formal, corresponden las conclusiones semánticas. Hemos esbozado ya algunas de ellas, pero es importante profundizar en su análisis. Para ello abordaremos en primera instancia la dualidad entre Ideología y Pragmatismo. Luego intentaremos precisar la connotación del significado de “puerta” dentro del texto.

Ideología

Juan se identifica de manera simbiótica con su misión. Cada inquilino implica un contratiempo, una valla en un camino ya trazado, nunca una opción de ruta. Es importante enfatizar este hecho porque él, al igual que el resto de los personajes humanos, no alcanza a ver más allá de su ideología. La diferencia radical entre Juan y el resto, es que la ideología del portero no es excluyente. Él quiere que todos entren a una puerta sin importar religión, creencia política, orientación sexual y estatuto económico. Este hecho cambia drásticamente cuando se trata de la ideología de los inquilinos. Tenemos, por un lado, la religión insensata y ridícula de Lockpez; la política intransigente de Levinson —“La única ayuda que puede usted brindarle a la humanidad es incorporándose a la lucha de clases hasta lograr el triunfo de los obreros.” (:74)—; la ciencia inútil que le cuesta la vida a Walter Skirius; el nihilismo de Mary Avilés. Todas son ideologías que oprimen la diferencia y generan un cierto grado de hipocresía entre quienes las defienden.

Juan es un espejo donde se reflejan los vicios y las deformaciones de una sociedad volcada hacia sus caprichos y su ideología intransigente. Para entender mejor su función y el medio que lo rodea, podríamos abordar de manera breve la acepción de postmodernidad, como la ha explicado Milagros Ezquerro en su artículo “Crisis y postmodernismo”:

El postmodernismo va a emprender la crítica de los “grandes relatos” des-

CAPÍTULO III

construyéndolos, y mostrando que sirven para ocultar la inestabilidad y las contradicciones inherentes a todas las formas de práctica o de organización social. En otros términos, cualquier tentativa para crear orden acarrea ineluctablemente la creación de una cuota equivalente de desorden, pero el “gran relato” oculta este mecanismo explicando que el desorden es *realmente* caótico y malo, mientras que el orden es *realmente* racional y bueno. El postmodernismo, al criticar los “grandes relatos”, favorece los “mini relatos”, las historias que explican prácticas limitadas, acontecimientos locales y no conceptos globales o universales. Los “mini relatos” son contingentes, provisorios, temporarios y no pretenden a la universalidad, a la verdad, a la racionalidad, a la estabilidad. (Ezquerro,2010: 5)

Llevando esta teoría al texto, podríamos afirmar que los “grandes relatos” generan frustración en el personaje principal, Juan, quien no logra expresar su “mini relato”: la opción de la puerta. En los grandes relatos, hay una incompatibilidad entre el discurso y la realidad, generando ejemplos grotescos como el de Lockpez. Su religión del contacto “amistoso e incesante” lo lleva a amarrar incluso a los animales, para que estos puedan supuestamente acariciarse:

En un rincón había una jaula donde dos palomas torcazas amarradas por las alas revoloteaban obligatoriamente unidas. Más allá, dentro de su pecera, dos peces dorados, ensartados recíprocamente por las agallas, giraban sin cesar. En una botella gigantesca volaban varias moscas, al parecer ligadas por parejas con algún eficaz pegamento. (Arenas,2006:39)

Ya hemos mencionado también el ejemplo de Levinson y el de Skirius. Otro hecho importante es que los tres grandes relatos legitiman el statu quo, impiden cualquier cambio radical en la esfera económica y social. No hay que olvidar que los inquilinos son gente adinerada, que pagan los servicios de un portero, y que viven en un lujoso edificio de Manhattan. Incluso la misma Levinson, que defiende una ideología aparentemente subversiva, en realidad lo que hace es defender un “gran relato”, intangible y abstracto, para no dar cabida al “mini relato”, concreto y mensurable.¹²

¹² El tema del “gran relato” opuesto al “mini relato”, se encuentra presente en gran parte de la obra de Arenas. Véase la carta que incluye como una especie de introducción a su novela *El mundo alucinante*. En ella escribe: “El hombre es, en fin, la metáfora de la Historia, su víctima, aún cuando, aparentemente intente modificarla y, según algunos lo haga.” (Arenas, 2001: 19) En oposición a esta Historia, se encuentra la historia dentro de la obra literaria: “Por eso no creo que mis novelas puedan leerse como una historia de acontecimientos concatenados sino como un oleaje que se expande, vuelve, se ensancha, regresa, más tenue, más enardecido, incesante, en medio de situaciones tan extremas que de tan intolerables

Estamos, por lo tanto, frente a una crítica mordaz a la ideología del “gran relato” como un medio opresor. Frente a esto, los animales y Juan adoptan una visión práctica, concreta y extremadamente sencilla. Los animales revelan la represión a las que los someten los amos y discuten sobre las maneras de revertirla. Sus razonamientos son concretos, locales y provisorios.

Pragmatismo

Ningún animal define la puerta de una manera metafísica; se limitan, en su mayoría, a opciones concretas. Al oso polar le preocupa que donde quiera que vayan haya agua helada. La paloma torcaza propone, en cambio, los árboles del trópico. De igual manera, su valoración del ser humano se da desde una posición práctica: se trata de aprender a vivir con él, no de estudiar lo que representa su convivencia. La mayoría de los animales, como hemos visto, deciden que el primer paso para alcanzar su meta, es erradicar al humano del todo.

Esta ausencia de metafísica genera, en primera instancia, la desaparición de un gran relato; sus preocupaciones son concretas y mensurables. Pero también implica un cambio valorativo en la voz del animal. Por primera vez, se preocupa por *su* bienestar y no del ajeno. Si bien, las asambleas tienen como tema central discutir su relación práctica con el humano, podemos hablar de un salto hacia una realidad en la que el humano ha dejado de ser el centro de atención. El animal ya no se limita a criticar las instituciones sociales, y la cuota de hipocresía que éstas generan. Ahora también busca expresar su “mini relato”. La perra Cleopatra lo resume muy bien al final de la segunda asamblea: “Intentaremos buscar una solución, o como tú mismo has dicho, «una salida», o «una puerta». Una puerta para ti y para nosotros. No para ellos, los inquilinos, que no la necesitan porque ni siquiera se han percatado de que están presos.” (:155)

Frente a la ideología de los inquilinos, podemos oponer el pragmatismo de los animales. Los motivos de esta diferencia conceptual se explican en la realidad social de ambos grupos. Mientras que los primeros gozan de los lujos de una posición económica alta, los segundos son esclavos domésticos. Los primeros resuelven los problemas del mundo en palabras, mientras que los segundos buscan un cambio concreto.

Un detalle interesante de este nuevo pragmatismo es que no excluye la utopía como su motor principal. Parece imposible entender un ideal sin utopía. En este caso, el pragmatismo animal la incluye como un objetivo concreto. El momento de cruzar la puerta es el momento de

resultan a veces liberadoras.” (: 21)

CAPÍTULO III

su concreción. Al igual que las utopías de los grandes relatos, esta nueva utopía cohesiona al grupo animal, le da fuerza y capacidad de organización. Se trata, en cierta manera, de la utopía ecológica donde cada animal podrá vivir de manera plena en su hábitat. La novela se adelanta a su tiempo al describir un grupo de animales cuya lucha no sólo es por su liberación, sino por un mundo de ecología sustentable.¹³

Puerta

La ideología de Juan carece de definiciones precisas y la única imagen que se repite una y otra vez, es la de la puerta. La vaguedad del concepto provoca que el narrador tenga que recurrir en un inicio al cliché, no sin antes aclarar que se trata de la manera de hablar de Juan y no la suya:

su labor no se podía limitar a abrir una puerta del edificio, sino que él, el portero, era el <<señalado>>, <<el elegido>>, <<el indicado>> (escojan ustedes de estas tres la mejor palabra) para mostrarles a todas aquellas personas una puerta más amplia y hasta entonces invisible o inaccesible; puerta que era la de sus propias vidas y, por lo tanto (y así hay que escribirlo aunque parezca, y sea, ridículo, pues citamos textualmente a Juan), <<la de la verdadera felicidad>>. (:17)

Este efecto de “ridículo” originado por la ingenuidad y nobleza de Juan alude también a una ideología sin reglamentos precisos y que rechaza la exclusión. Después de recurrir al cliché, el narrador intenta atenuarlo con un lenguaje poético:

¹³ La lucha por el derecho de los animales es reciente y tiene uno de sus portavoces más importantes en el filósofo Peter Singer. En 1975, Singer publicó el libro *Animal Liberation*. Entre sus argumentos principales, se encuentra la obligación de extender los derechos básicos de protección contra la muerte a los animales. “No existe razón alguna —aparte del deseo egoísta de preservar los privilegios de los grupos explotadores— para negar que el principio básico de igualdad se extienda a los miembros de otra especie. Les pido que reconozcan que sus actitudes hacia los miembros de otras especies son una forma de prejuicio tan inaceptable como el prejuicio en contra de personas de otra raza o sexo.” (There can be no reason -except the selfish desire to preserve the privileges of the exploiting group- for refusing to extend the basic principle of equality of consideration to members of other species. I ask you to recognize that your attitudes to members of other species are a form of prejudice no less objectionable than prejudice about a person's race or sex.) (Singer, 1975: XI) En lo que concierne al tema “green ethics”, muchos estudios se han escrito sobre ello en los últimos años. Destaca el libro *Ecological ethics: and introduction*, escrito por Patrick Curry.

Era en esos instantes cuando a nuestro portero se le hacía más intenso aquel presentimiento, aquella premonición, aquella locura de que indiscutiblemente era él el encargado de esparcir por el mundo una suerte de mensaje, una nueva realidad, algo insólito y cierto, palpable e inapresable; un consuelo, una solución, una felicidad general y a la vez íntima, una puerta única y cambiante que salvase, una por una, a cada persona. (:32)

Destaca en este pasaje el papel particular de la puerta; cada individuo con su puerta “única y cambiante”. Esta idea se opone a las soluciones generales, donde lo importante es alinearse con un grupo bajo un mandato. Pero Juan no es ningún profeta, ni teórico, su papel es comparable al de un psicoanalista. Cuando conoce a un grupo dispuesto a cruzar la puerta, no es Juan quien le explica o le enseña cómo hacerlo. Son ellos, los animales, quienes discuten la posible solución y quienes escapan de la ciudad por su propia cuenta.

Como lo hemos mencionado ya, los dos apartados de “La puerta” representan un epílogo de cada capítulo. Es interesante que en los dos casos, el cruce se describa en términos concretos, prácticos y poéticos. Para los humanos representa un mundo sin manías, en el caso de los animales es una utopía ecológica:

Puertas de sol, puertas de agua, puertas de tierra, puertas de bejucos florecientes, puertas de hielo, puertas colgantes o puertas subterráneas, puertas mínimas o desmesuradas, más profundas que el océano, más transparentes que el aire, más luminosas que el cielo, estarían esperando a los animales para llevarlos a un sitio donde nadie los espíase con catalejos o pudiese perseguirlos disimuladamente con hombres disfrazados... Y por esas puertas, todos, finalmente, desaparecerían presurosos.

Todos menos yo, el portero, que desde fuera los veré alejarse definitivamente. (:247-48)

El narrador evita conceptos abstractos o demasiado generales. Su descripción enumera el hábitat natural de los animales con una precisión práctica de lo que implica su libertad: dejar de ser espiado. El listado, al que se le van agregando adjetivos como “profundos”, “transparentes” y que termina con “luminosas”, adquiere una tonalidad poética cuyo punto más alto es la luz. Compárese esta luz, con las descripciones pesimistas del conejo y su afirmación planteada en forma de pregunta: “¿Qué hacen todos los hombres sino estar cavando siempre un hueco distinto, asegurando su hueco, saliendo de huecos y entrando en huecos?” (:199)

CAPÍTULO III

Los animales concretan el símbolo de la puerta y la dualidad planteada en un inicio. Esta dualidad tiene un lado claramente positivo —el que la cruza— y otro negativo —el que se queda afuera.

Carnavalización

La reversión del sistema de valores impresos en la dualidad humano-animal, cuerpo-alma, se logra por medio del símbolo de la puerta, el personaje de Juan pero, sobre todo, por el hecho de darle voz a los animales. Hemos analizado el discurso de cada uno. Es momento ahora de analizar el fenómeno que hace posible este mundo a la inversa, donde los animales razonan mientras que los humanos actúan de manera patológica. Se trata del fenómeno que Bajtín nombró carnavalización.

Mijaíl Bajtín acuñó dicho término por primera vez en su estudio *La Poétique de Dostoïevski*. Ulteriormente profundizó en él al analizar la literatura medieval, especialmente la de Rabelais. En una primera etapa, el carnaval tenía la característica de ser una fuerza renovadora: “Le carnaval fête le changement, son processus même, et non pas ce qui est changé. Il est pour ainsi dire fonctionnel et non pas substantiel. Il ne rend rien absolu mais proclame dans la joie la relativité universelle.”(Bakhtine,1970:183) La definición de Bajtín hace énfasis en la relativización de los discursos que regulan las acciones humanas. Podemos, por lo tanto, relacionarla con el concepto de post-modernidad, ya que ambos desconfían de una verdad universal. Al estudiar la obra de Dostoyeski, Bajtín identifica un patrón en sus personajes: cada uno crea su doble que lo deforma y lo caricaturiza. Todo ideal y creencia encuentra su contrario que lo relativiza. De esta manera, el doble de Raskolnikov es Svidrigailov. Mientras que el primero cree que el fin supera los medios, a pesar de que éstos impliquen el asesinato de una anciana usurera; el segundo cree que no hay fin alguno que valga el sacrificio, la dicha, aunque poca, se encuentra en lo cotidiano. El doble “negativo” se vuelve entonces una pieza indispensable en la trama, una pieza sin la cual la obra perdería su potencialidad de interpretaciones.

Para probar la importancia de esta carnavalización que genera una oposición constante de valores, Bajtín se encarga en su *Esthétique et théorie du roman* de hacer una historia de la novela desde su lado carnalesco:

Ainsi apparaissent les embryons de la prose romanesque dans un monde plurilingue et polyphonique, à l'époque hellénistique, dans la Rome impériale et au cours de la désintégration et de la chute de la centralisation idéologique de l'Église médiévale. De même, dans les temps nouveaux, la floraison du roman est toujours relatée à la décomposition des systèmes verbaux idéologiques stables et, en contrepoids, au renforcement et à l'intentionalisation du plurilinguisme, tant dans les limites du dialecte littéraire lui-même, que hors de lui. (Bakhtine,1978:186)

La novela adquiere fuerza en el momento de la “caída de la centralización” y de la “descomposición de los sistemas verbales ideológicos”, es decir, en el momento de mayor relatividad social. La novela destruye “l'unité rhétorique de la personnalité, de l'acte et de l'événement” (:220) por medio del doble burlón que posee cada personaje. En otras palabras — que hubieran sido del agrado de Arenas—, la novela es imposible dentro de un sistema dictatorial que promueve lo unívoco.

La novela *El portero* responde desde varios niveles a la carnavalización bajtiniana.¹⁴ Primero, tenemos la clara dicotomía de los personajes humanos y animales, ya mencionada en este estudio. El hecho de que sean los animales quienes cuestionen por medio de su acción el discurso de los humanos, lleva el concepto de carnaval a uno de sus extremos más drásticos. No

¹⁴ Es inevitable, de hecho, establecer el puente entre Bajtín y varias novelas de Arenas, a lo menos, las comprendidas dentro de la pentagonía. Por ejemplo, en *El mundo alucinante*, Fray Servando Teresa de Mier es exiliado de México porque afirma que la Virgen de Guadalupe es la divinidad azteca Quetzalcoatl. “¡Ay!, Servando, ¡qué ocurrencia la de ofender a su ilustrísima!, al cual debes besar los pies.” (Arenas, 2001: 69) Esta carnavalización, o intención de relativizar por medio de la risa, se expresa de nuevo en *Otra vez el mar*, sobre todo en la segunda parte, donde no sólo se ironiza sobre política, también se ironiza la forma novelesca: Arenas escribe en verso la mitad de una novela de más de cuatrocientas páginas: “Escribir un libro sobre el corte de caña y ganarse el Premio Nacio- / nal de Poesía. / Escribir un libro de poesía y ser enviado a cortar caña durante cin- / co años.” (2002: 259) La novela *El color del verano o nuevo «Jardín de las Delicias»* es una sátira declarada a la dictadura de Castro, pero la voz narrativa conserva siempre su doble antagónico, proyectado en diversos autores o personajes. Quizá el ejemplo más poético es el de Virgilio Piñera: “Uno escribe para los demás. Eso es indiscutible. Y toda escritura es una venganza. Yo no puedo ser una excepción. Escribo mi venganza y tengo que leerla, si no la leyera sería como si no hubiese existido. Pero inmediatamente después tengo que quemar lo leído. No puedo dejar pruebas de mi venganza, pues entonces una venganza mayor, la venganza de Fifo, caería sobre mí y me aniquilaría.” (1999: 142) El narrador de la novela acepta que entre él y Fifo, no hay una lucha unilateral, hay una lucha desde dos frentes distintos que se encuentran escenificados (y parodiados) en la novela.

CAPÍTULO III

sólo existe una relativización de las ideologías, también hay una inversión completa de una de las pirámides más sólidas e inamovibles, la pirámide de las especies animales. Las mascotas se revelan más inteligentes, razonables y justas que sus dueños. Tenemos así, la risa y la desestabilización ideológica actuando en la asamblea y en la fuga de los animales.

Un hecho interesante de esta rebelión, es que no busca ser una parodia de las instituciones o ideologías humanas. Si este fuera el caso, no podríamos hablar de una relativización ideológica, sino de una afirmación ideológica a la inversa. Es decir, un discurso con un mensaje que puede ser leído de manera directa o por medio de una interpretación unívoca. En el caso de *El portero* hay una apropiación, por parte de quienes no tienen derecho de apropiarse de nada, de los ideales más altos y sagrados del ser humano: la libertad y la utopía. Los animales no critican al ser humano, de la misma manera que el bufón no remeda al rey cuando es coronado en el carnaval. Ahí radica gran parte de lo carnavalesco, recrear un mundo que dialogue de igual a igual con el mundo “real”, en lugar de ser su remedo.

Narrador(es)

El narrador de *El portero* plantea varias dudas, una de las principales es su propia identidad. Ignoramos quién narra la historia durante la mayor parte de la misma. Cuando, por fin, conocemos su identidad, nuestra sospecha ya no puede ser aplacada. Además de esta duda, existe incertidumbre con relación al género literario en el que se escribe y el concepto de autoría. Esta tríada de cuestionamientos sobre tres de los conceptos literarios básicos: autor, género y narrador, nos revelan un texto complejo tanto en la forma como el contenido. Aquí podemos comparar la imagen de narrador con la de un mago, que al intentar explicar los secretos de su magia, nos revela otros secretos aún más complejos.

Duda autoral

La crítica literaria de los últimos años ha discutido profundamente sobre el concepto de autor y su relación directa con el texto.¹⁵ En el complicado proceso de creación intervienen varios elementos que rebasan la psicología y la biografía de una persona; están también, por citar algunos, la lengua, el contexto social, las lecturas posteriores, las exigencias de mercado, los editores. Es imposible seguir hablando del autor en relación directa y unívoca con su obra, por eso la crítica ha propuesto varios esquemas y métodos que conforman una nueva relación entre productor-lector y un nuevo análisis textual.

En *El Portero*, el narrador se burla abiertamente de este autor tradicional, al ridiculizar el estilo de Reinaldo Arenas y de otros autores contemporáneos. Tenemos, de esta manera, al narrador que se rebela del autor cuyo nombre está escrito en la portada del libro. Afirma el narrador que él/ella y otros individuos tuvieron en mente pedirle a un escritor profesional la tarea de contar la historia del portero, pero desistieron en su intento porque:

Con Guillermo Cabrera Infante este relato perdería su sentido medular y se convertiría en una suerte de trabalenguas, payasada o divertimento lingüístico cargado de frivolidades más o menos ingeniosas. Heberto Padilla aprovecharía cada renglón para interpolar su yo hipertrofiado, de modo que en vez de ofrecernos las vicisitudes de nuestro portero, el texto se convertiría en una suerte de autoapología del propio escritor donde él mismo, siempre en primera persona y en primer plano, no dejaría brillar ni el más insignificante insecto. Y aquí hasta los insectos tienen su papel, como ya veremos más adelante... En cuanto a Reinaldo Arenas, su homosexualismo confeso, delirante y reprochable

¹⁵ La famosa conferencia de Roland Barthes, “La mort de l’auteur,” planteó el problema desde una perspectiva clara y directa: “L’Auteur, lorsqu’on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre: le livre et l’auteur se placent d’eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après*: l’Auteur est censé *nourrir* le livre, c’est-à-dire qu’il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui; il est avec son oeuvre dans le même rapport d’antécédence qu’un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n’est d’aucune façon pourvu d’un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n’est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n’y a d’autre temps que celui de l’énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*.” (Barthes, 1984: 64) Y: “Nous savons maintenant qu’un texte n’est pas fait d’une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l’Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n’est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l’écriture, l’écrivain ne peut qu’imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes pour les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l’une d’elles” (: 65)

CAPÍTULO III

contaminaría a todas luces textos y situaciones, descripciones y personajes, obnubilando la objetividad de este episodio que en ningún momento pretende ser n es un caso de patología sexual. Por otra parte, si nos hubiésemos decidido por Sarduy, todo habría quedado en una bisutería neobarroca que no habría Dios que pudiese entender. (Arenas,2006:152)

Más que una sátira a la capacidad narrativa de cada uno de estos autores,¹⁶ este pasaje es una rebelión contra la idea tradicional de autor. La portada del libro, y toda información del mismo, nos indica que el autor es Reinaldo Arenas. Una lectura inocente le atribuiría a este individuo toda la responsabilidad de lo escrito. La sorpresa al ver al narrador satirizado en el texto, genera, por lo consiguiente, un alejamiento crítico, una duda sobre quién es, en realidad, el que —o lo que— escribe. Este hecho se enfatiza con la sátira reduccionista del “estilo,” e incluso la vida privada de cada uno de los autores, como si ésta tuviera un efecto directo en la obra. A Arenas, por ejemplo, se le descarta porque su vida sexual lo hace incompatible para el trabajo, como si en realidad ésta, u otras cosas relacionadas a la vida del autor, fueran centrales en la construcción de un texto. Se trata, por lo tanto, de enfatizar el abismo entre autor y su obra, para darle una posibilidad al lector de intervenir en el proceso creativo.

Si retomamos el concepto de carnavalización, se trata también de una reversión de la jerarquía tradicional, donde el autor ocupaba la cima y el lector la base. Con la ridiculización de la vida privada de Arenas y otros autores cubanos, el lector se convierte en dueño del texto. La fórmula sería la siguiente: quien le da sentido al texto, se lo apropia. Esta ascensión del lector se facilita, o se hace posible, por medio de la caída del autor. La caída se da, como en el carnaval, por medio de la burla (Figura 1).¹⁷

¹⁶ Arenas ya había realizado una sátira de cada uno de los autores, con los trabalenguas que aparecen en *El color del verano*. También se incluyó él en la lista: “Con un aro y dos cadenas ara Arenas entre las hienas, horadando los eriales en aras de más aromas y orando a Ares por más oro porque todo su tesoro (incluyendo los aretes que usaba en sus areítos) los heredó un buga moro luego de hacerle maromas en el área de un urinario de Roma. Más no es Ares sino Hera quien con ira oye sus lloros. Y Arenas, arañando lomas, con su aro y sus cadenas, en el infierno carena teniendo por todo era (¡ella que era la que era!) un gran orinal de harina oriado con sus orinas.” (Arenas, 1999: 107)

¹⁷ Arenas comenta sobre el mismo tema en una entrevista: “Pero las contradicciones y las inquietudes que yo me planteo ahora son más numerosas. No sólo ya cuestiono el tiempo y la estructura de la novela, sino que también me cuestiono a mí mismo como autor. En mis últimas novelas el autor no sólo desaparece, sino que es además atacado e insultado

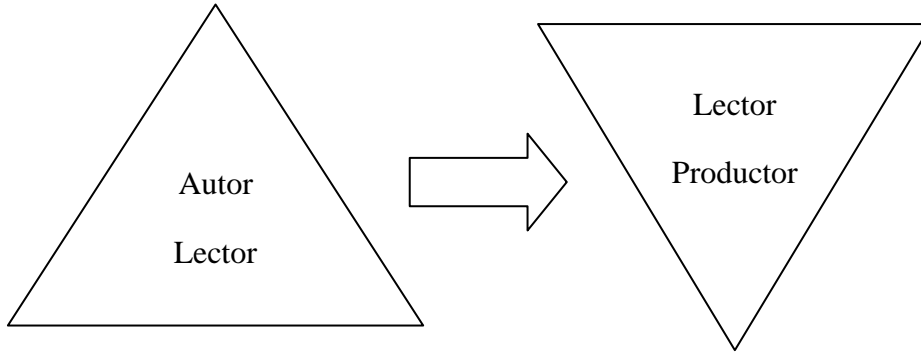


Figura 1

Duda formal

Un narrador que enfatiza su legitimidad genera la duda y la sospecha. En este texto, tenemos a un narrador que pretende ser objetivo, y en reiteradas ocasiones aporta datos y hechos que él cree pueden sustentar sus afirmaciones. De ahí que afirme tener copias de “actas” (:35), “grabaciones” (:81), “cifras exactas” (:97), “libretas llenas de informes” (:121), “puestos privilegiados de espionaje” (:134)(:243), psicólogos, “los mejores de Norteamérica” (:146), “aliados” (:151), “fotografías” (:219) y hasta “infiltrados en el manicomio” (:225). Esta manera de buscar la verosimilitud en realidad lo que hace es poner en evidencia el fenómeno contrario. Se exagera hasta lo exhaustivo, los medios de documentación se vuelven redundantes. Al igual que en la novela *Indiscreciones...* de Rafael Sánchez, se trata de imitar, de manera fallida, el hábito académico de la bibliografía histórica, pero en un género que no lo necesita.

Esta supuesta búsqueda de objetividad se repite también en la manera de tratar a los personajes. Después del listado de los inquilinos, en el que se presentan las manías de cada uno de ellos, el narrador interviene:

violentemente por los personajes. Metafóricamente una novela como *El portero* —que acabo de escribir— no la escribe Reinaldo Arenas, sino un millón de personas anónimas. Hay un momento en que el equipo de redactores, que no son escritores, explican que no le permiten a Cabrera Infante, ni a Severo Sarduy ni a Arenas que escriban la novela, pues pondrían cosas a que a ellos no les interesan.” (Soto, 1990: 50)

CAPÍTULO III

Reconocemos que a veces muchos de nosotros quisieran ser más drásticos con algunos personajes, más considerados con otros e incluso suprimir las acciones poco escrupulosas realizadas por algunos verdaderamente inmorales. Pero el consenso general de nuestros firmantes prefirió no dañar la objetividad de este testimonio que, como ya se verá, es nuestra arma más poderosa. (:27)

El lenguaje formal y la participación de firmantes hacen suponer la existencia de una organización real con un objetivo preciso. Esto se acentúa con la amenaza final del “arma más poderosa”. Se difumina, de esta manera, la frontera entre lo real y lo ficticio. El o los narradores adoptan siempre ante el lector una postura que varía desde la del académico, el grupo político y el historiador, nunca una postura de narrador de novela. Pero ¿qué sucede cuando este mismo narrador debe explicar el hecho, a todas luces inverosímil, del lenguaje articulado en los animales? Ante este hecho descabellado, el narrador vacila entre aplicar el mecanismo de comprobación que ha usado hasta ese momento, o pasar el hecho por alto:

Hacemos un alto en esta crónica para advertirle al lector que, si remotamente espera algún tipo de justificación racional o científica (...) sobre la actitud de *Cleopatra* y sus facultades, nos adelantamos a decirle que no se haga ni la menor ilusión. La razón por la que no podemos darle ninguna explicación a estos acontecimientos y a los que se aproximan es muy sencilla: no poseemos tal explicación. Nos limitamos —ya lo hemos dicho— a transcribir los hechos tal como sucedieron y fueron compilados. No olviden —ya también lo hemos dicho— que somos un millón de personas. (:146)

El primer intento es erradicar el contrato de verosimilitud, olvidar el procedimiento racional o científico que se ha planteado en un inicio. Inmediatamente después, el narrador repite que no se trata de una ficción —“una fantasía”—, sino de varias transcripciones de información obtenida con los medios ya mencionados. Además, son un millón de personas las que respaldan este hecho. Esto quiere decir que, si una gran cantidad de gente lo cree verdadero, se puede narrar una abducción, o una metamorfosis, etc. El argumento es un absurdo, y así debe entenderse. Lo que está en juego con estas explicaciones, no es la verosimilitud de la novela, sino algo más sencillo, aunque de implicaciones mayores.

El portero cuestiona, por medio de la burla, uno de los contratos principales de la literatura: el de la verosimilitud. Basta con leer el nombre de la editorial Tusquets, y la colección llamada “Fábula” para saber que *El portero* es una novela. En caso de no contar con estos elementos paratextuales, basta con leer la biografía de Arenas incluida al inicio para adivinar

que, muy probablemente, el libro se trata de una novela. Y aún si, en el caso extremo de que el libro no contara con esta biografía, la dedicatoria puesta al inicio de la misma reza: “Para Lázaro, su novela.” El género literario queda, por lo mismo, claro. Ninguna necesidad, por lo tanto, de una Bibliografía, de una serie de datos y documentos probatorios. La insistencia de objetividad es, a todas luces, una parodia.

Como escribió Terry Eagleton en su libro *After theory*: “La ficción es un tipo de escritura en la que no puedes mentir, decir la verdad o cometer un error.” (Eagleton,2004:89)¹⁸El narrador de *El portero* juega contra esta ley básica. Teme no ser creído, quiere justificar sus fuentes y nos sugiere la manera en que éstas deben ser interpretadas. El narrador actúa como un científico, un académico o un político; es decir, fuera del registro de su discurso. La objetividad es su arma más peligrosa y es, a su vez, la herramienta que nos permite descubrir la falla del sistema.El narrador de *El portero* enfatiza la objetividad de sus propios cimientos, para burlarse de un lector tradicional y solemne, un lector que sí respeta los contratos; un lector que lee las letras chiquitas al pie de las firmas. El lector escéptico, quien conoce la redundancia de las fuentes bibliográficas como contrato de verosimilitud, este lector puede burlarse abiertamente del narrador de Arenas. (Figura 2).¹⁹

¹⁸ “Fiction is a kind of writing in which you can neither lie, tell the truth nor make a mistake.”

¹⁹ Scholes ubica el nacimiento de este fenómeno narrativo en el Renacimiento: “El alegorista del Renacimiento esperaba que sus lectores participaran activamente en su trabajo; aportando consigo el aprendizaje e intelecto necesario para una participación polisémica, pero con una orientación más empírica que metafísica, el lector plantea la gran pregunta sobre lo que en realidad ha sucedido al interior y exterior de los personajes presentados en la historia; mientras que la pregunta principal que el alegorista hace a su audiencia es sobre el significado de los personajes y los eventos.” (The Renaissance allegorist expected his readers to participate strenuously in his work, bringing all their learning and intellect to bear on his polysemous participation, but being empirically rather than metaphysically oriented he makes the great question that of what really happened inside and outside the characters he has presented; whereas the allegorists made the question of what these characters and events signified the primary question for the audience.) (Riggan, 1981: 33)

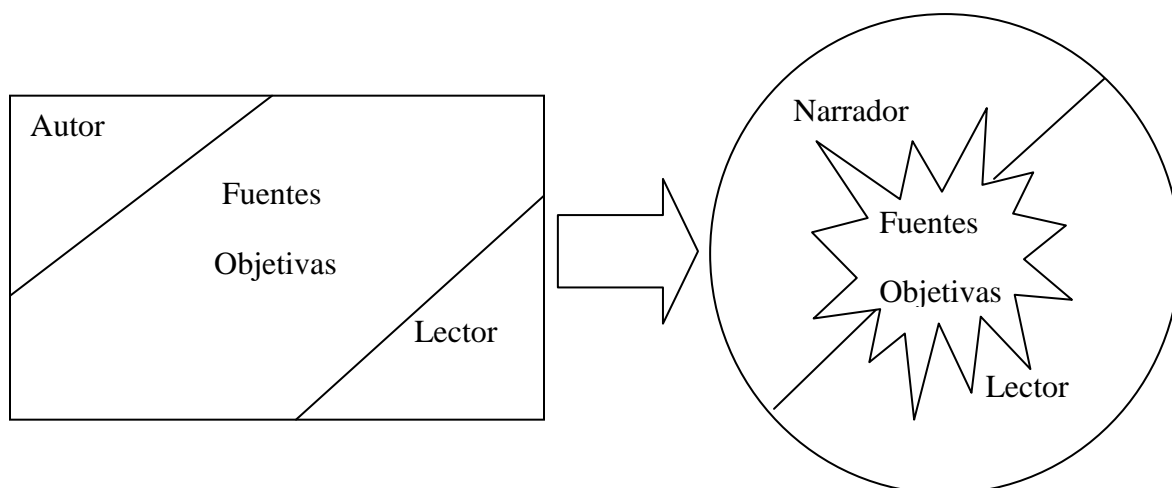


Figura 2

Otra manera de leer este énfasis en las fuentes objetivas apela a lo que ya antes habíamos visto en *Indiscreciones...* de Rafael Sánchez. En ella se replicaba, de manera satírica, la metodología del género histórico, con la mención de los dos manuscritos inéditos y apócrifos de Buddy y Paulette Bonaparte. Esta sátira más que dirigirse al género novelesco, se dirigía al género histórico, que confía ciegamente en la verdad de sus fuentes. Rafael Sánchez ridiculizaba este contrato de verosimilitud ampliando la nebulosa de sospecha que planea sobre la novela hacia el género de la Historia. El narrador de Arenas, tan o más paródico que el de Rafael Sánchez, puede ser leído de la misma manera.²⁰

²⁰ Sobre el tema, podemos citar el comentario de Lionel Grossman: “durante mucho tiempo, la relación de la historia con la literatura no fue notoriamente problemática. La historia era una rama de la literatura. Fue hasta que el significado de la palabra literatura, o la institución misma de la literatura, empezó a cambiar, hacia finales del siglo dieciocho, que la historia apareció como algo distinto a la literatura.” (for a long time the relation of history to literature was not notably problematic. History was a branch of literature. It was not until the meaning of the word literature, or the institution of literature itself, began to change, toward the end of the eighteenth century, that history came to appear as something distinct from literature.) (Taylor, 1994: 21) También el comentario de David William Foster: “La mayoría de los escritores que tienen algún tipo de experiencia con la escritura contemporánea aceptan que la frontera entre la “literatura” y otras formas culturales de la escritura se ha convertido en una frontera irremediabilmente borrosa” (Most readers who have any experience with contemporary writing accept that the boundaries between “literature” and other forms of cultural writing have become hopelessly blurred) (: 22).

Duda política

La identidad del narrador se oculta durante todo el texto con el uso de la primera persona del plural. También con la vaga alusión a “un millón de personas”, o a un grupo del cual desconocemos su identidad y sus objetivos. Esto cambia al final del texto, cuando se nos revela que los narradores representan “un pueblo expulsado y perseguido, un pueblo en exilio y por lo tanto ultrajado y discriminado” (:245-246). Nunca se menciona a Cuba, pero dadas las semejanzas históricas y las constantes referencias a este país, es posible hacer la correspondencia.

El narrador explica al final de la novela, que uno de los motivos principales de su narración es explicar la creación y la construcción de un arma extremadamente poderosa. No se menciona el enemigo contra el cual se quiere usar dicha arma, a lo menos no como una entidad geopolítica, se dice simplemente que se usará contra aquellos “que no nos respetan o que no les conviene tomarnos en serio.” (:245) La supuesta arma “secreta y fulminante” (:245), descubrimos al final de la novela, es el portero mismo y los animales agrupados con él. ¿Cómo puede representar esta asociación de animales un arma? La postura, en realidad, es bastante ridícula. Una bandada de pájaros puede hacer poco contra el armamento de cualquier país más o menos desarrollado. Es evidente, habiendo analizado ya la carnavalización, que esta postura belicosa debe entenderse de manera paródica. Su verdadera fuerza radica en esto mismo: en su capacidad de subversión por medio de la risa. El deseo sincero de una justicia social entre comunidades migrantes y comunidades de acogida parece banalizarse con esta postura de Arenas. Pero en esta aparente banalización se encuentra, sin embargo, su mayor fuerza. Al adaptar el discurso marcial a una situación insensata, pero éticamente válida, queda expuesto el poderío de quienes sí pueden usar las armas, y las usan mal.

Por otro lado, al hacer la analogía entre migrante y animal, el narrador descubre un tema de gran relevancia en nuestros días, que podríamos denominar como el equivalente a la crítica post-colonial pero en los animales. Esta crítica, llamada *animal studies*, ha adquirido gran fuerza en la academia. En ambas escuelas, las post-colonial y los *animal studies*, se estudian los discursos de justificación que han dado pie a la explotación, como bien económico, de grupos

CAPÍTULO III

colonizados.²¹ Es interesante que la novela de Arenas haya identificado el enlace entre estos dos grupos, antes de que otro autor latinoamericano lo hiciera.

Por último, uno de los ejemplos donde mejor se retrata la simbiosis entre pueblo de migrantes y asociación de animales es en el uso de la lengua materna. A pesar de tratarse de un grupo de migrantes radicados en los Estados Unidos, y “aunque casi todos los diálogos, monólogos, grabaciones, escritos, entrevistas y otros documentos originales están, desde luego, en inglés,” (:146) ellos, los narradores, han preferido escribir la novela en español. Su decisión se debe, como ellos mismos lo confiesan, a una “cuestión de principios.” (:146). Cuando los animales se reúnen con Juan en el sótano, le dicen que usarán con él el idioma humano, pero “en todos los demás casos, tanto por cuestión de principios como por seguridad personal, utilizamos nuestro propio lenguaje, que espero pronto aprenderás.” (:154) Cleopatra, la perra, al despedirse de Juan le dice: “Trata de estudiar su lenguaje, que es mucho más bello, duradero y universal que el del hombre” (:238). Los migrantes y animales conservan su idioma por un motivo estético y ético. A los dos, les parece inmoral hablar en el idioma del dominante porque aceptarían, de esta manera, su rol de subordinado. Esta es la última frontera que ninguno de los dos está dispuesto a cruzar. Al final del texto, esta perseverancia en su idioma les servirá a los migrantes y a los animales para efectos prácticos; evadirán con ello la intervención de sus dueños y podrán crear el arma secreta.

El personaje de Juan deja la civilización por el mundo de los animales. En parte lo hace, porque la civilización ya no representa un atractivo, la Historia se ha convertido en un ente divinizado

²¹ Sarah Kofman en su libro *Autobiogriffures* realiza una analogía entre ambas corrientes de pensamiento: “Un certain ethnocentrisme «refuse le nom d’écriture à certaines techniques de consignation», admet l’existence de peuples «sans écriture», «sans histoire», auxquels il refuse le nom d’homme. *A fortiori* ne saurait-on admettre chez l’animal, une certaine disposition à l’écriture, une certaine disposition à acquérir une certaine écriture.” (Kofman, 1976: 10) El motivo que justifica esta discriminación “etnocentrista” es, al igual que en el colonialismo, el miedo a la igualdad económica: “Faire écrire un chat, c’est inscrire l’écriture dans la vie même et c’est d’un seul geste, barrer l’opposition métaphysique de l’instinct et de l’intelligence, dénoncer la problématique cartésienne en se plaçant sur un autre terrain que celui de l’entendement et de la science. C’est faire de l’animal, sur le plan ontologique, l’égal de l’homme, et sur le plan économique, un rival.” (: 61)

pero vacío; los inquilinos de un lujoso edificio de Nueva York sufren más que sus mascotas. Además, Juan realiza este viaje porque los animales lo han convencido. Los animales son los seres más razonables, pragmáticos y emprendedores de la novela.²² Las asambleas organizadas en el sótano le descubren esta verdad y Juan no duda en llevar a cabo la utopía verde.

Con la novela *El portero* estamos frente a una voz animal que lucha contra su situación de represión. Estamos frente a una anticipación de la teoría postmoderna que valora el “mini relato” en oposición al “gran relato.” Estamos también ante una posible utopía ecológica a la que podemos llegar si superamos las manías y la hipocresía fruto de los “grandes relatos.” Estos temas son sumamente interesantes y, hasta el día de hoy, motivos de polémica.

Junto con esta reversión de los “grandes relatos” y del statu quo, existe también una reversión en los conceptos literarios tradicionales. Se transgrede el contrato entre autor/lector, se evidencia la poca diferencia entre géneros literarios, y, por último, se cuestiona la idea de un arte comprometido en oposición a otro supuestamente más puro. La tendencia de la época a poner en duda los pilares de la teoría literaria tradicional, adquieren eco en su obra

Después de haber analizado a detalle los elementos de la trama y la forma narrativa, auxiliados por la teoría de Bajtín y la biografía del autor, podemos concluir que la novela *El portero* busca por medio de la risa, la burla y la irreverencia, un cambio a los sistemas represivos. En este caso, los animales y la voz narrativa son los reyes del carnaval. Ellos dirigen la risa y lo grotesco hacia una utopía renovadora.

Le rire carnavalesque est lui aussi dirigé vers le supérieur, vers la « mutation » des pouvoirs et des vérités, des ordres établis. Il englobe les deux pôles du changement, se rapporte à son processus, à la *crise* même. Dans l'acte du rire carnavalesque s'allient la mort et la renaissance, la négation (la raillerie) et l'affirmation (la joie). (Bakhtine, 1970:185)

²² Esta postura optimista del animal en la literatura tiene su contraparte en una obra escrita tres años después de *El Portero*, se trata de la novela *El asalto*. Si existiera un equivalente de *Rebelión en la granja* en español, el candidato más cercano sería esta novela de Arenas. Relato alegórico de un sistema totalitario represivo, sus personajes son animalizados para simbolizar la descomposición humana: “Las mujeres, culo y cabeza casi unidos, portan grandes piedras, mazos y cables mientras glorifican su liberación. En cuanto a los hombres, esa mezcla de mierda y baba, se limitan, optimistas, a pujar y asentir. Se oye un cacareo, un rebuzno, varios estacazos y otro rebuzno.” (Arenas, 2003: 68) El ataque satírico al sistema político dictatorial es evidente y el uso de los animales entraría, por lo tanto, dentro de la categoría de animal que estudiamos en el capítulo anterior.

El secuestro de la voz narrativa(Griselda Gambaro)

Del absurdo al exilio

Griselda Gambaro (1928) es una escritora argentina, que ha alternado la narrativa con el teatro. En 1963, publicó su primera novela, *El desatino*, la cual, dos años después, adaptó para la escena. Su proyecto poético tiene claras influencias del teatro del absurdo. Un ejemplo de ello es la novela *Una felicidad con menos pena*, de 1967. Esta novela lleva una situación descabellada hasta sus últimas consecuencias, sin que ninguno de los personajes se cuestione su propósito o busque una salida al embrollo. Empieza la historia con la invitación, por parte de un desconocido, a un vago, para que éste comparta con él su morada. Al término de un corredor, donde se ve una hilera de puertas cerradas con candados, los dos personajes llegan a un diminuto cuarto trasero, con olor a caca de gallina. En él viven dos personas, una de las cuales sufre un retraso mental. Hay solo dos camas en el cuarto, y el narrador decide mejor dormir en el patio con su perro. En el transcurso de la novela, sin explicación alguna, este cuarto se irá poblando de más gente, haciendo imposible la convivencia: “Era muy raro observar la pieza a la distancia, se agitaba, hinchándose como a punto de reventar, mientras las otras piezas permanecían tranquilas y seguras con los candados puestos.” (Gambaro,1968:90)

Durante la dictadura militar de Videla, a finales de la década de los setenta, se prohibió la novela de Gambaro, *Ganarse la muerte*, “por encontrarla contraria la institución familiar y al orden social.” (Argentores, 2011). Esta prohibición, y la situación general del país, forzaron a Gambaro a exiliarse en Barcelona, España. En esta ciudad, publica su novela *Dios no nos quiere contentos*. En ella tenemos, de nueva cuenta, una serie de personajes alienados de la sociedad: una amazona del circo, un joven con retraso mental, y un niño abandonado por su madre —la cual lo extravía en un autobús. La conclusión de la novela le da el título a la misma: “Dios odia la alegría porque está hecho a nuestra imagen y semejanza, y no nos quiere contentos.” (Gambaro, 1979:250)

A su regreso a Argentina, Gambaro sigue publicando narrativa y obras de teatro. Recibe numerosos premios, entre ellos el Nacional de Teatro en 1996, y el de la Academia Argentina de Letras en 1999. El libro que analizaremos ahora es su segunda antología de cuentos. Fue publicado en 2007.

Perros irreverentes

La antología *Los animales salvajes*²³ consta de diez y ocho cuentos, cada uno lleva como título el nombre de un animal. En este análisis nos enfocaremos a los cuentos “Perro (1)”, “Perro (2)” y “Perro (3)”. La selección obedece a un patrón identificable en los personajes y la voz narrativa. En los tres casos se trata de perros que son incomprendidos, ya sea por ignorancia o indisposición de sus amos. Esta incompreensión genera una sensación de malestar en el lector, que se asemeja el malestar experimentado por Juan y los animales de *El portero*. En la novela de Arenas, la voz animal luchaba por su derecho al discurso, creando un lazo de empatía con el lector. Se trataba de crear un paralelismo entre la liberación simbólica, el derecho al habla animal, y la liberación física, cruzar la puerta. Los personajes animales de estos tres cuentos de Gambaro intentan expresar su voz animal, pero su resultado es fallido. Tenemos en Arenas y Gambaro, una motivación parecida pero un resultado opuesto.

El análisis de los cuentos se enfocará en los personajes y la voz narrativa. Debido a que los tres cuentos guardan una estrecha relación temática entre sí haremos el análisis de manera conjunta, mencionando a uno y otro como si se tratara de un solo texto con tres variantes. Empecemos entonces con el asunto de cada uno.

“Perro 1” trata de un perro callejero adoptado por un dueño cuyo nombre no conocemos. La relación entre perro y dueño es conflictiva desde un inicio. El dueño espera un cariño ilimitado de su mascota, sin embargo, perro 1 no cumple con el estereotipo de fidelidad canina, no recibe a su amo moviendo la cola, no le lame la mano, no muestra ninguna señal de aprecio. La relación se va descomponiendo hasta que perro 1 decide salir de la casa. Después de algunos meses, en los que no se nos cuenta nada de él, éste regresa por su propia cuenta a la casa; llega golpeado y con hambre. Por compasión, su amo le vuelve a abrir la puerta y le da de comer. Intentando ser gracioso, perro 1 adopta una actitud servil.

“Perro 2” narra la historia de una viuda que vive sola en una casa grande. Siguiendo el consejo de sus vecinos, compra un perro para que la proteja. Al poco tiempo, se encariña con su mascota, le habla todo el tiempo y lo prefiere a las relaciones humanas. Este idilio se ve

²³ La Editorial Norma de Argentina publicó el libro en 2006. Los números de las páginas corresponde a esta edición.

CAPÍTULO III

dramáticamente interrumpido cuando un perro callejero entra a la propiedad de la viuda. El que había sido hasta entonces un perro tranquilo y fiel se transforma en un perro enfurecido que ataca al intruso hasta matarlo. Los intentos de la viuda por separar a los dos animales son inútiles. Cuando la viuda entierra a la víctima, siente que la relación con su mascota se ha corrompido de manera irreversible.

Por último, “Perro 3” narra un juicio realizado contra un perro acusado de matar pájaros. Después de declararse culpable, el inquisidor busca desentrañar los motivos del crimen. Se establece la pena y, por último, se le pide al perro³ una promesa de no volver a cometer el mismo delito.

Discursos de poder

Pesadillas

“Perro 1” está narrado en primera persona por el amo. Entre el personaje canino y el narrador no existe ningún tipo de diálogo, ya sea articulado, corporal o visual. La comunicación se da por medio de pesadillas, en un estado de indefensión y vulnerabilidad de la parte que quién está siendo espiado. Debido a esta invasión a la privacidad,perro1 hace un esfuerzo para disimular el sueño. Cuando fracasa en su intento, utiliza el sueño para realizar un ataque directo a su amo: “En su rincón, él peleaba en sueños. Agitando espasmódicamente una pata, decía: te odio, te odio.”(Gambaro,2006:100) Estas son, de hecho, las únicas palabras de perro1 en todo el texto. Queda claro que su actitud frente al amo es bastante negativa.

El hecho de que el narrador sea al mismo tiempo un personaje del texto, le concede un rol central privilegiado. Gracias a éste, toda la culpa de la relación fallida recae en el perro. Si le hacemos caso al narrador, concluimos que su intención desde un inicio fue cuidar a su mascota: “Después de cada sueño, de oírlo en sueños, la compasión me dominaba. Cuando pretendía tranquilizarlo con una caricia, despertaba instantáneamente y me mostraba los colmillos.”(:97) Se trata de un amo condescendiente y caritativo que choca, en cada ocasión, contra un perro ingrato. En el transcurso de la narración, el narrador nos da algunas posibles causas de la ingratitud del perro, entre las cuales destaca la de un pasado en la perrera municipal. Pero el

narrador poco o nada tiene que ver con lo fallido de la relación. Su actitud, según él, es siempre la adecuada.

Podemos encontrar, sin embargo, algunos lapsos en la narración del amo donde se revelan señales de intransigencia de su parte. Después de que ha justificado su buen actuar, el narrador se pregunta: “¿De qué servía, me pregunté, tener un perro que no se abalanzara cordialmente sobre uno? Que no agradecía ni comida, alfombra, ni correa.” (:98) A pesar de que la correa es un instrumento ligado estrechamente al perro, tiene también una clara implicación de poder; es un claro instrumento de sujeción. A esto podemos agregar el estereotipo ya mencionado, que el narrador desea ver en su mascota: “Me engañó la larga historia —fidelidad, abnegación— que él traía a sus espaldas” (:95) Entre las expectativas del amo, dos tienen una clara connotación de poderío: fidelidad y abnegación.

Podemos inferir que el narrador expresa su poder en dos niveles. El primero se da desde la trama: controlar a su mascota y obligarla a cumplir con un estereotipo de fidelidad. El segundo, desde el discurso. El perro no tiene voz. Para enfatizar este sistema fallido de comunicación tenemos el recurso del sueño-pesadilla. Espiar los sueños es otra manera de indagar en el inconsciente del otro, sustráele sus traumas y secretos. Creemos entender a perro1 porque conocemos sus sueños, pero no nos damos cuenta que, como lectores, también estamos siendo manipulados por una voz narrativa que no es inocente.

La estructura del cuento pretende, por lo tanto, ser hermética, pero si indagamos en los detalles encontramos fisuras. Una de ellas es el elemento fantástico: espiar los sueños de un perro. El hecho despierta la suspicacia de cualquier lector y amplía el contrato de verosimilitud. Otra fisura es la voz, en ocasiones intransigente del amo. Comentarios como los aquí señalados —“agradecer la correa”, “historia de fidelidad y abnegación”—, revelan un cúmulo de prejuicios que influyen directamente sobre quién no tiene la posibilidad de expresarse. Estos comentarios provocan la curiosidad de una escritura que incluya la versión del perro. ¿Cuál sería su ideal de los humanos? ¿Qué historia pesaría sobre nosotros desde su perspectiva? ¿Una historia de opresión y abuso?²⁴ Estas fisuras son lo suficientemente grandes para cuestionar la estructura narrativa. Pero se requiere una lectura más atenta sobre los personajes para afianzarla.

²⁴ Algunos han comparado la dinámica de opresión animal-hombre, con la del hombre-mujer. Auberger y Keating en su libro *Histoire humaine des animaux*, escriben: “Sans vouloir être provocateur, on pourrait dire que les bêtes et les femmes ont toujours posé un peu le même

Tres registros

“Perro 2” tiene un narrador en tercera persona en el cual, a su vez, podemos distinguir tres registros distintos. El primer registro tiene un estilo sobrio e informativo, se trata de la voz del narrador omnisciente; el segundo mezcla expresiones cliché y frases sentimentales, se trata de la voz de la viuda; y por último, tenemos un registro que usa expresiones parcas y coloquiales, que asumimos como la voz del perro.²⁵ Esta variedad de voces nos permite evaluar y entender la incomunicación que existe entre los personajes de la historia. Los registros se alternan en la narración de los hechos, pero nunca interactúan entre ellos, esto debido a que los mecanismos de poder entre personajes están fundados en una desigualdad jerárquica. Lo que pueda decir la viuda no tiene el mismo peso que el lenguaje canino. Veamos en detalle este juego de registros.

Durante el ataque de Topo contra el perro vagabundo, el narrador adopta, por un instante, el registro narrativo de la mujer, y escribe lo siguiente: “Un animal que amaba y cuya mansedumbre también había creído un acto de amor. No soportaba la crueldad de esa lucha en la que el más débil sufría.”(109) Destaca de esta descripción el uso de frases sentimentales como “acto de amor”, o “el más débil sufría”. Sobre todo, si tomamos en cuenta que se trata de una relación entre una viuda y un perro. Nos revelan estas descripciones a un personaje en cierta medida ingenuo y alejado de la realidad, con cierto apego al melodrama. Al final del texto, cuando el perro vagabundo ha sido ya enterrado por el ama, el narrador escribe: “La mujer no sabía si todavía amaba al perro. Sentía una áspera sensación de pérdida y fracaso. Como con los

problème aux hommes, abrités derrière la science ou la religion pour émettre jugements péremptoires et déclarations d'ostracisme; ces créatures ont-elles une âme? Un intelligence? Face à ces questions, les femmes ont gagné, hélas depuis peu. Les bêtes, elles, n'ont gagné ni esprit ni âme.” (Auberger, 2009: 54)

²⁵ Sobre la diversidad de registros en una misma voz narrativa, Riggan escribe lo siguiente: “A pesar de que el narrador tenga algunas cualidades redimibles de mente y corazón, viajamos con el autor silente, observando, como si estuviéramos en el último palco, el cómico o desgraciado o ridículo o vicioso comportamiento que mueve al narrador sentado al frente de nosotros. El autor puede hacernos un guiño o darnos un codazo, pero no puede hablar. El lector puede simpatizar o deplorar, pero nunca acepta al narrador como un guía confiable.” (Though the narrator may have some redeeming qualities of mind or heart, we travel with the silent author, observing as from a rear seat the humorous or disgraceful or ridiculous or vicious driving behavior of the narrator seated in front. The author may wink and nudge, but he may not speak. The reader may sympathize or deplore, but he never accepts the narrator as a reliable guide.) (Riggan, 1981: 35)

seres humanos, no se podía confiar.” (:112) De nuevo tenemos el concepto de amor, acompañado ahora de la emoción un tanto patética de “pérdida y fracaso”. A esto hay que agregarle también el cliché del final: “no se puede confiar en los seres humanos.” Se construye de esta manera el perfil de una mujer sensible y solitaria que ama al perro casi como a una pareja romántica.

Ahora veamos la voz del perro. Se distingue esta voz del resto, primero porque es usada con mucha menor frecuencia que la del otro personaje: la voz del perro entra en el justo momento del ataque contra el invasor y se va un día después de concluida la lucha. Esta voz evita los adjetivos, es más sensorial que emotiva y carece de expresiones románticas y clichés. Después de haber sido castigado durante un día, Topo regresa al lugar de la batalla:

En el sitio de la lucha olió tenazmente con la nariz pegada al suelo, no dejó centímetro alguno de hierba o tierra sin olisquear, se inmovilizó sobre una huella de sangre, encogió las patas y escarbó de un modo frenético en ese lugar que le traía recuerdos. Ella lo detuvo con un grito. (:111)

El adverbio “tenazmente” y el adjetivo “frenético” revelan una fuerza impulsiva e imparable en contraposición con la parsimonia que habíamos notado en la viuda. La sucesión de verbos conjugados en el pretérito perfecto reemplazan las vagas impresiones o las ideas abstractas, por acciones. El perro actúa, y cuando se detiene a “recordar,” no se nos menciona el tipo de recuerdos, ni tampoco las emociones evocadas por la lucha. Se nos ahorran los sentimentalismos y las añoranzas, para mostrarnos, en cambio, un lugar geográfico, un pedazo de tierra y una huella de sangre. Otro ejemplo de esta voz canina, se da en el momento mismo de la batalla.

El perro vagabundo se resistía y a cada forcejeo Topo apretaba las mandíbulas hasta percibir las unidas a través de la carne. En ese instante de dominio seguro, cuando su presa quedaba paralizada por el dolor y el miedo, abría las fauces repentinamente y hundía los colmillos aproximándolos al punto vulnerable de la garganta. (:108)

La descripción es extremadamente sensorial y ajena a toda elaboración poética. Desde la perspectiva de Topo no hay placer al infringir dolor, ni siquiera un atisbo mental de la victoria, hay un impulso físico que actúa en respuesta a otro impulso: cuando la presa se paraliza, apretar las fauces. De hecho, si leemos con atención la narración desde la perspectiva de Topo, nos damos cuenta que en ningún momento quiere asesinar a su presa. Tampoco siente placer al atacarlo. A diferencia del ama, que ve ante sus ojos aterrados un acto de subyugación salvaje, el

CAPÍTULO III

perro sigue un impulso espontáneo.

Las dos perspectivas, la de la dueña y el perro, pueden distinguirse de manera aún más clara en el siguiente párrafo.

Pateó a Topo en el costado, pero él no lo advirtió, sólo sentía el sabor de esa carne caliente que llenaba su boca entre montones de pelo. Parecía otro, un ser maligno a quien le gustaba la sangre. Había regresado a un lugar que la mujer no conocía, un lugar de salvaje supervivencia, de hambre y búsqueda de alimento donde cada animal extraño debía morir. En ese lugar, la mujer no significaba nada, ni siquiera un estorbo. (:108)

La primera frase es, claramente, del perro. Volvemos con ella nuevamente a la sensación de la sangre brotando del montón de pelos: la sensación física sobre el juicio moral. La siguiente frase, en cambio, es de la mujer. Al calificar el acto de “maligno”, el narrador emite un juicio ético bastante maniqueo, y en cierta manera, simplista. El hecho es “maligno”, sólo si entendemos el previo actuar de Topo como un “acto de amor”. Por último, en un resumen de la dicotomía irreconciliable de las dos voces, la dueña nos da un tropo poético: “un lugar de salvaje supervivencia”, mientras que la voz del animal es más concisa y práctica: la mujer no significaba “ni siquiera un estorbo”. De la visión abstracta, emisora de juicios valorativos, cambiamos, en una frase, a una visión pragmática.

En el conflicto de estas dos perspectivas se juega la narración del texto. Al inicio, y durante el texto, la voz de la dueña es la predominante. Topo es, al comienzo, un interlocutor pasivo, una puerta de escape por la cual su dueña sale a un mundo más justo y más centrado en su persona, un mundo irreal. Cuando, por fin, logramos transportarnos a la visión canina, es demasiado tarde. No comprendemos los motivos del ataque, porque nunca vimos el mundo desde los ojos de Topo. Al distinguir y poner en juego los registros de voz de cada personaje, la estructura narrativa nos da las herramientas para entender el mecanismo de poder. Sabemos, de esta manera, que entre la viuda y el perro hay un abismo discursivo que imposibilita todo contacto. Este abismo es más importante en sus consecuencias prácticas y reales, que la verdad que cada uno pueda o quiera comunicar en su discurso.

Por último, entre estas dos voces contradictorias tenemos la voz del narrador. Esta voz pasa un tanto desapercibida por su estilo conciso y descriptivo, aparentemente neutro. Podríamos ejemplificar la diferencia entre las tres voces, de la manera siguiente:

Viuda	Topo	Narrador
Sentimental y cliché	Sensorial y coloquial	Sobrio e informativo
“Acto de amor.” “El más débil sufría.” “Como con los seres humanos, no se podía confiar.”	“La mujer significaba un estorbo.” “Sólo sentía el sabor de esa carne caliente.”	“La mujer vivía en una quinta desde hacía años. Era viuda. La soledad no le pesaba, se había llevado mal con su marido y nunca pensaba en él.”

El narrador funciona como una tercera voz fuera del campo emotivo. Sin ella, no obstante, no podríamos distinguir, ni ubicar, las dos voces diferenciadas de sus personajes. Se trata, por lo tanto, de una especie de eje regulador.

Intermediario

“Perro 3” tiene un narrador heterodiegético, que usa la segunda persona del singular en pasado. Se trata de un tiempo verbal rara vez usado en el cuento. Aquí aporta la impresión de estar ante un reporte jurídico.²⁶ A diferencia de sus predecesores, el narrador le concede la posibilidad de hablar al perro, aunque dicha posibilidad se da dentro de un marco jurídico bastante restrictivo.²⁷

El problema más flagrante de perro3 es la incongruencia del crimen y el sistema jurídico dentro del cual se le juzga. Esto lo obliga a justificarse con argumentos un tanto retorcidos, que crean un efecto burlesco. El primer argumento al que recurre el animal es de orden teológico: “Creía que su proceder se justificaba ya que obedecía a un mandato cuya naturaleza suponía de origen divino.” (:115) Refutado este argumento, perro3 intenta explicar el crimen con una de las herramientas preferidas de la criminología, la psique: “Lo enloquecía. Y si una causa primaba y

²⁶ El estilo nos recuerda a la novela *Sostiente Pereira* de Antonio Tabucchi: “Dijo que no sabía qué lo obligaba a hacerlo. Dijo que mataba pájaros sin que esto se le ocurriera condenable.” (Gambaro, 2006: 115)

²⁷ La obra de teatro *Abejorros* de Aristófanes escenifica también un juicio de dos perros. En ese caso, los perros son acusados de robar un queso. Los perros cuentan con traductores: un sirviente de la casa y el hijo del dueño.

CAPÍTULO III

contribuía a enloquecerlo hasta el frenesí y la pérdida total de la razón era la indiferencia que ellos mostraban a su respecto.”(:117) Y: “Lo que más lamentaba era que los pájaros sufrieran una corta agonía, tan corta que no podía gozarla.”(:118) Se trata del cuadro psicológico de un neurótico, con inclinaciones sádicas. Un perro que disfruta de la agonía de sus víctimas y, sin embargo, un perro insatisfecho, depresivo incluso. El perro mata en la realidad lo que inconscientemente desea en el sueño. Estas dos explicaciones, teológica y psicológica, revelan una transposición directa de la voz humana a la animal. La teología y el psicoanálisis son dos teorías y creencias completamente alejadas del animal. Intentar explicar sus razones por medio de ellas representa una derrota anticipada.

La voz narrativa de “Perro 3” enfatiza de esta manera el desfase entre la acción y el discurso. Por un lado, tenemos el discurso judicial, de un mundo netamente humano y civilizado, y por el otro, la caza del animal por instinto. El resultado evidente es una sátira. Lo que el cuento censura, es la absurda intransigencia con la que un sujeto impone a otro un discurso que cree falazmente universal. Tan extravagante cómo pedirle a una nave marciana registro de aterrizaje.²⁸

De esta manera, “Perro 3” despoja al animal de toda esperanza narrativa. Su voz se encuentra invariablemente secuestrada, ya sea debido a una subestimación, una proyección errónea o un malentendido ontológico.

Poderosos y Subyugados

Hay una clara dicotomía en los personajes de los tres cuentos. Por un lado, tenemos a aquellos que gozan de poder de manera indiscriminada y por el otro a aquellos que lo sufren. Invariablemente los primeros son seres humanos, mientras que los segundos son animales.

²⁸Las extravagancias, sin embargo, se vuelven en muchos casos realidades. De 1266 a 1586 se tienen registrados, en Francia, sesenta casos de juicios en contra de animales. Estas cifras podrían ser mucho mayores, pero debido a la costumbre de incinerar el veredicto final junto a la víctima, es imposible obtener cifras más precisas. Aunque no existe duda alguna en llamarlos juicios. “Les procès sont de vrais procès criminels, l'animal est arrêté, incarcéré et donc nourri et logé jusqu'à son procès, doté d'un avocat. Procès-verbaux, enquête, audition de témoins, sentence rendue et annoncée à l'animal dans sa cellule: la justice remet alors l'animal à la force publique chargée d'appliquer la sentence. Pendaïson, bûcher, parfois tortures avant la mise à mort.” (Auberger, 2009: 70).

Analizaremos cada pareja de personajes siguiendo este mismo patrón. La intención es estudiar la dinámica de poder entre víctima y victimario.

Amo y perro1

“Perro 1” empieza con un juicio valorativo sobre el perro. Dicho juicio lo emite el amo: “Era una criatura que odiaba mucho. Y es mejor alejarse de quienes odian porque no viven ni dejan de vivir.”(:95) Curiosamente, el amo hace todo lo contrario; se fuerza a convivir con el perro, primero por lástima y al final por un cierto grado de sadismo.

Más que el odio, el problema en “Perro 1” radica en la incompatibilidad de estereotipos. El narrador tiene un estereotipo claro de lo que debe ser un perro, y espera verlo reflejado en el suyo: “Me engañó la larga historia —fidelidad, abnegación— que él traía a sus espaldas, pertenecía a una especie de reconocidas virtudes y ni se me ocurrió sospechar que él no poseía ninguna”(:95). Es importante notar que la larga historia es algo que le pesa al animal, lo “traía a sus espaldas,” no es algo que lleve con gusto. El amo llama dones a lo que, en realidad, parece ser una carga para el animal. Estamos ante un problema de prejuicios entre especies.

Esta dinámica de prejuicios va acompañada de un poder unilateral. Es claro quién ejerce el poder en “Perro 1”. Lo único que detiene al amo de deshacerse de su mascota es un atisbo de compasión, acompañado de sadismo. Al espiar los sueños de su perro, el amo descubre que éste ha sufrido el hambre, la orfandad, la pérdida de su pareja y su familia. Este pasado es, a todas luces, trágico; imposible descartarlo como una anécdota más en la historia. El narrador lo incluye en el cuento, para enfatizar lo irreflexivo e injusto del comportamiento del amo, quien juzga erróneamente a su mascota.

El intento frustrado de escapatoria de perro1, representa su última rendición. Después de recibir comida, el amo nos dice: “Cuando bajé la cabeza hacia él, se dirigió a la escudilla del agua, metió una pata y la sacudió. Parte del agua salpicó el piso. Procedió así una, dos veces, y me miró, como si esperara una respuesta. Estaba tratando de hacerse el gracioso. Patético.”(:101) Se adoptan los roles tradicionales, pero en lugar de ser gracioso, perro1 es patético. Los valores y estereotipos tradicionales han desaparecido dando paso a una relación incómoda y enfermiza por las dos partes.

Ama y Topo

Los personajes de “Perro 2” representan un problema diametralmente opuesto al de “Perro 1”, aunque las conclusiones son las mismas. Aquí el estereotipo del perro funciona de manera exitosa hasta un punto de quiebre: el pleito y la muerte del perro callejero. Previo a este momento, tenemos un ama cariñosa y solícita con un perro fiel y aparentemente feliz.

Al inicio del texto se enfatiza la soledad del ama al mencionar que se trata de una viuda que vive sola. Sus vecinos, preocupados de que algo malo le suceda, le recomiendan buscar la compañía de un perro. Al poco tiempo del ingreso del perro, nos damos cuenta de que la relación es sumamente cercana. Ama y perro forman un núcleo sólido y cerrado: “Hablaban con él desde el inicio del día, no largas conversaciones sino frases cortas comentando el tiempo, preguntándole si tenía hambre, si sentía sed, si le gustaba el agua fresca que le renovaba en la escudilla” (:106). Esta dinámica parece funcionar adecuadamente. Existe, sin embargo, un problema a nivel del discurso. A pesar de no existir ninguna violencia, ni odio de la parte del dominante ni del dominado, el papel de Topo es el de un interlocutor pasivo. Si bien, nadie espera que Topo hable —sin olvidar tampoco que en el texto anterior, el amo espiaba los sueños de perro 1—, sí se espera un intento de comunicación que interprete las actitudes del perro.²⁹ Cuando surge el punto de quiebre, la dueña se ve realmente sorprendida. La parte dominante descubre el lado oscuro del dominado. Como en el caso de los colonizados, dicho descubrimiento se da con el reconocimiento de un instinto salvaje e incomprensible en el otro.³⁰

La conclusión del texto nos sugiere que la relación de poder seguirá siendo la misma. La viuda pone al perro bajo su regazo y le acaricia la cabeza. Esta actitud, seguida de un discurso emotivo, característico de la viuda —“Sin amor ni odio, sin propósito deliberado, la había

²⁹ Hemos mencionado en dos ocasiones, la posibilidad de comunicación entre amos y perros. Es obvio que nuestra intención no se refiere a una comunicación en lenguaje articulado, si no a una comunicación empática. Para entender dicho término, es importante recordar al lector el concepto de *umwelt*, del etólogo Uexkül, que mencionamos en la Introducción de este estudio.

³⁰ Sobre este tema, Gabriel Weisz escribe en su libro *Tinta del exotismo*: “La geografía ontológica también incluye una doble imagen: la del salvaje y la del monstruo. No abandonamos la figura exótica, pero ahora entramos al espectáculo. Un espacio de representación donde lo extraño nos hace confirmar el lugar de nuestra normalidad. Lo Otro finalmente adquiere una posición en el imaginario occidental, todo el miedo que se siente contra “quien no es como nosotros” toma la forma doble de alteridad y monstruosidad.” (Weisz, 2007: 45)

colocado en su lugar humano, que quizá fuera el de la decepción.” (:113)—, nos da a pensar en un restablecimiento del statu quo.

Jueces y Perro 3

En este último cuento el dominante deja de ser una persona para convertirse en un ente abstracto. Se trata del sistema de justicia humana que interroga a un acusado. La relación de poderes es aún más evidente y peligrosa que en textos anteriores. El acusado se encuentra en un estado de total desprotección y sujeción. Aunado a este hecho, tenemos otro problema quizá más grave: la desigualdad ontológica y discursiva entre acusado y acusador. Mientras que los códigos del primero responden a la especie canina, los del segundo están sujetos a la condición humana. Lo que para uno puede representar una actividad placentera —matar pájaros—, para el segundo, es una actividad criminal.

La comunicación y la justicia se establecen en un territorio de signos que no corresponden a la realidad. Esto hace que la relación de poder permanezca intacta. Al final, perro³ es castigado y obligado a jurar que cambiará de comportamiento. Dentro de los castigos, tenemos un listado que van desde los golpes, las patadas y la privación de la libertad con cadena amarrada al poste. Destaca un castigo relacionado con uno de los estereotipos caninos: la pedofilia del perro³¹; se dice en el texto que: “Para colmo, apartando a los niños de su alcance lo observaban con sospecha de que estuviera efectivamente rabioso, cuando esta condición no dependía de saliva más, saliva menos, sin contar que estaba vacunado.” (:119)

Concluido el recurso judicial, obtenida la confesión, el castigo y la compunción —“Dijo, bajando los ojos, que pedía perdón y que nunca volvería a tocar una de esas criaturas.” (:120)—, el perro calla. “Pero no dijo que no toleraba la mirada que su dueño dirigía a los pájaros. Y menos dijo que seguiría matándolos hasta el fin de sus días porque esa mirada le producía tal tortura que sólo el crimen concedía fugaz clemencia a su corazón.” (:120) El perro sufre de una total opresión discursiva que conlleva a una represión física.

³¹ Robert Delort escribe en *Les animaux ont une histoire*: “On peut encore invoquer la pédophilie du chien, qui préfère spontanément un groupe d’enfants à un groupe d’adultes. L’attirance est d’ailleurs parfaitement réciproque, puisque l’enfant compense la frustration de communication corporelle avec sa mère, qui se relâche au moment du sevrage, grâce au chien, lui-même arraché à sa mère dans le chenil.” (Delort, 194: 372)

Relación Intertextual

Vimos en el segundo capítulo, que el animal narrador cumplía una función satírica. Su voz fluctuaba entre la enseñanza ética —cuyo claro origen son las fábulas— y el cinismo —cuyo origen podría ser *Le Roman de Renart*, y en español, Cervantes. Lo extraño era que en ningún momento el animal dirigiera su discurso al tema que más le incumbe: el sistema vertical de su explotación. Este fenómeno se ve subvertido, en cierta medida, con los textos de Arenas y Gambaro. Nos queda claro que estos textos describen una explotación al animal, no sólo a nivel físico sino discursivo.³²

Por otro lado, es importante aclarar que el problema de explotación no se plantea desde una problemática política, ni social. El consumo de carne, la matanza masiva de animales que este consumo conlleva, el uso de animales de carga, y un largo etc., son temas que no están incluidos en estos textos. Tampoco se trata de una denuncia de maltrato³³. El tema de Gambaro, y en alguna medida también el de Arenas, es la represión discursiva, que genera, a su vez, una represión física.

Los tres cuentos de Gambaro permiten identificar los mecanismos de opresión del animal, pero ello no conlleva, de manera directa, una denuncia. La voz del animal que se “cuela” en la voz del narrador de manera casi imperceptible; las voces de los personajes que se alejan de la voz del narrador creando una distancia que permite, a su vez, la ironía; y la sátira de un discurso judicial, son recursos formales que rebasan el formato de denuncia. A esto hay que agregarle que los animales de estos textos no tienen personalidades unívocas. No hay perros plañideros, fieles y nobles. Tenemos, al contrario, perros rencorosos, volubles y hasta psicópatas.

³²En la obra narrativa de Gambaro existe una constante aparición de subordinados y alienados sociales. En ocasiones, la causa de su alienación se debe a un defecto físico, como una mutilación o un retraso mental: *Una felicidad con menos pena*; en otras se trata de una carencia económica, aunada a una incapacidad de ascensión social: *Dios no nos quiere contentos*; también están los casos de engendros creados por la mano del hombre, especies de Frankenstein moderno: *Nada que ver con otra historia*.

³³En la literatura inglesa, tenemos un grupo de textos que se preocuparon, desde hace algún tiempo, en llevar a cabo dicha denuncia. Tenemos, de esta manera, la novela *Black Beauty: The Autobiography of a Horse*, publicada en 1877, que denunciaba el abuso del hombre a los caballos.

Animales de personalidad compleja y contradictoria en discusión con narradores ambiguos y dudosos implican lectores con las mismas características.

Reducir al perro a un estereotipo de humildad, altruismo y fidelidad es una extravagancia contraria a todo sustento científico. El historiador Rober Delort escribe en su libro *L'histoire des animaux*, que:

Aucune autre espèce animale ne connaît d'aussi fortes diversités de tempérament d'une race à l'autre et d'un individu à l'autre au sein d'une même race. La «personnalité» des chiens et leur psychisme varient à l'infini, de manière presque aussi subtile que ceux de leurs propriétaires. (Delort,1984:354)

En todo caso, para entender dichas características habría que entender antes los factores histórico-naturales que los llevaron a desarrollarlas. Según el mismo Delort, el perro debió haber escogido la sociedad humana por las similitudes que compartía con ella. Ambos eran depredadores, vivían en grupos bajo un sistema jerárquico complejo, se debían fidelidad entre sí, luchaban en conjunto y compartían tácticas de caza(:358). Una vez establecida la comunión, otro factor contundente fue la manera en que ésta evolucionó. La etóloga Horowitz la sintetiza con una fórmula elegante: “Por medio de la selección artificial de la domesticación, han desarrollado una sensibilidad a la captación de los elementos relevantes que forman nuestra cognición, incluyendo, la atención crítica a los otros.” (Horowitz,2009:6)³⁴Es decir, los perros son uno de los pocos animales que nos ponen atención. Esto hace que su comportamiento cambie en proporción directa al nuestro.

Los textos de Gambaro denuncian el yugo de la homogeneidad en un campo que es diverso. La voz del animal está secuestrada por un amo que confía ciegamente en el estereotipo, una ama que carece de las herramientas necesarias para la comunicación y un sistema de justicia desfasado de la realidad de la víctima. En estos tres cuentos se nos muestran los engranajes de un

³⁴ “Through the artificial selection of domestication, they have evolved to be sensitive to just those things that importantly make up our cognition, including, critically, attention to others.”

CAPÍTULO III

mecanismo represivo instalado desde una esfera doméstica hasta la esfera social más grande. Este retrato de la relación humano-animal, nos lleva a concluir con Lyotard:

Quelqu'un éprouve plus de la douleur à l'occasion d'un dommage fait à un animal qu'à un humain. C'est que l'animal est privé de la possibilité de témoigner selon les règles humaines d'établissement du dommage, et qu'en conséquence tout dommage est comme un tort qui fait de lui une victime *ipso facto*. Mais s'il n'a pas du tout les moyens de témoigner, il n'y a même pas de dommage, du moins vous ne pouvez pas l'établir (...) C'est pourquoi l'animal est un paradigme de la victime. (Fontenay, 1998:22)

De víctima a victimario(Francisco Tario)**De Peláez a Tario**

La noche se publicó en 1943 con 15 000 ejemplares, *Acapulco en el sueño*, otra obra del mismo autor, se publicó en 1951 con 20 000 ejemplares.(Tario,2003:26-27) A pesar de este fenomenal tiraje —sobre todo si consideramos otras publicaciones de la época—, la obra de Francisco Tario (1911-1977) tuvo escaso impacto en México, su país de origen. De hecho, ninguna de sus obras fue reeditada en vida. Una tesis que intenta explicar el fracaso comercial de Tario, culpa a la costumbre “realista” que en ese momento se practicaba con gran éxito en la narrativa mexicana. Así lo dice, por ejemplo, Alejandro Toledo: “La narrativa mexicana soportaba una férrea costumbre realista, determinada sobre todo por la línea común de construir un anecdotario de la Revolución mexicana.”(Toledo, 2000:78) En la misma línea, aunque de manera más drástica, Mario González Suárez acusa al medio literario de la época de ignorancia, afirmando que apenas en el momento en el que él escribe, la crítica mexicana: “Está alcanzando la mayoría de edad porque hoy nos resulta indiscutible que oficialmente se ha ponderado una cierta literatura que habla de “lo nuestro”: lo que en términos narrativos es el denominado realismo, género que posee una gran eficacia didáctica y demagógica.” (Tario,2006:10) Gabriela Ordiales, en su memoria de licenciatura dedicada a la obra cuentística de Tario, retoma este mismo hilo de la novela realista como una de las dos causas principales del olvido:

La inmerecida desatención de la crítica a la obra de Francisco Tario durante los años cuarenta no es un misterio. En primer lugar, se debe considerar el predominio de la narrativa realista y testimonial de nuestro país, aún después de haberse cerrado el ciclo de la novela de la Revolución. (Ordiales,2001:12)

Un punto que habría que tomar en cuenta para este argumento, es que el mismo Tario intentó una variedad tremenda de géneros. Sería imposible clasificarlo solamente como escritor fantástico, realista, costumbrista, romántico. Sabemos que, el mismo año de publicación de *La noche*, publicó *Aquí abajo*, novela que cumplía todos los requisitos de la “costumbre realista”. *Aquí abajo* fue reseñada una sola vez y no trascendió en el medio literario ni en el comercial.

CAPÍTULO III

Así pues, sin descartar el argumento de la tradición realista y costumbrista en México, creemos que otra de las razones del olvido de Tario, quizá la principal, fue haber carecido de un lector atento y crítico, capaz de llamar la atención sobre su obra³⁵. Prueba de ello, es el giro radical que ha habido después de que escritores de gran renombre, como Augusto Monterroso,³⁶ y críticos importantes como Alejandro Toledo y Domínguez Michael lo han mencionado entre uno de los mejores escritores fantásticos de su tiempo. Desde entonces, Tario ha dado pie a la publicación de varios trabajos críticos que intentaron compensar los años de olvido.

Al argumento del lector atento y crítico, que le devuelve relevancia a la obra de su predecesor, debemos agregar ahora un último argumento. Tario fue un personaje extravagante. Antes de dedicarse a la literatura, destacó en el fútbol. En un boletín informativo del Club Asturiano, de 1953, citado en un artículo de Alberto Arriaga, leemos: “Fue portero de mucha línea. Pero era esa línea una cosa tan natural que nunca nadie puede acusar a Paco Peláez de afectación.” (Toledo,2006:165) Tario se casó con una de las actrices de cine más famosas y más guapas de la época, Carmen Farrell.³⁷ Glamuroso, deportista, esposo de la actriz más guapa de México, es difícil imaginar la manera en que los otros escritores de la época pudieron haberse identificado con él. Por todo esto, no sorprende que, al momento de renunciar al fútbol, Peláez

³⁵ En términos de Harold Bloom, podríamos hablar de una mala lectura (misreading) del sucesor: “Lo más importante (y el punto central de este libro) es que la angustia de la influencia *surge* de un acto complejo de lectura mal hecha, una interpretación creativa que he llamado “aparente prisión poética”. Lo que los escritores pueden experimentar como ansiedad, y lo que sus trabajos se ven obligados a manifestar, son la *consecuencia* de la “aparente prisión poética”, en lugar de su *causa*. La lectura mal hecha viene primero.” (What matters most (and it is the central point of this book) is that the anxiety of influence *comes out of* a complex act of strong misreading, a creative interpretation that I call “poetic misprision. What writers may experience as anxiety, and what their works are compelled to manifest, are the *consequence* of poetic misprision, rather than the *cause* of it. The strong misreading comes first) (Bloom, 1997: XXIII)

³⁶ Un comentario de Monterroso, escrito en *Literatura y vida*: “me gustaría detenerme en la obra de otros autores más que dignos de atención; por ejemplo, en la producción brillante, sarcástica y lúcida de Francisco Tario (1911-1977), a quien no se ha dado el lugar que merece, pero cuyo cuento, extraordinario, <<Entre tus dedos helados>> comienza a aparecer en las mejores antologías del género” (Monterroso, 2004: 84)

³⁷ De ella, el hermano de Tario, Antonio Peláez, dice: “Era una mujer de una belleza deslumbrante a quien todos coincidían en calificar como arquetipo de lo femenino.” (Entrevistas, 1993: 72)

haya decidido cambiar su nombre por el de Tario. Tampoco sorprende que, con el paso de los años, el tiempo revirtiera las cartas, convirtiéndolo ahora en una especie de autor de culto.

La personalidad de Tario es otro elemento que, muy probablemente, no ayudó a la difusión de su obra entre intelectuales y literatos. Lo paradójico es que esta misma personalidad interviene también ahora en contra del estudio de su obra literaria. La imagen de “poeta maldito” o “joven rebelde” se ha vuelto en reiteradas ocasiones el centro del análisis literario. Por citar algunos ejemplos, tenemos a Geney Beltrán que establece, a lo largo de su artículo “Tario furioso”, una suerte de polaridad entre el autor malo por famoso y Tario:

El hecho de que sus textos se sientan y estén hoy más vivos que los de muchos escritores contemporáneos, suyos y nuestros, que cultivaron y cultivan la vanidad, los premios, las medallas, las publicaciones y los aplausos, podría ser la señal que proclame una realidad digna de difusión más diáfana: que la escritura en verdad viva y necesaria, a veces tarde y casi nunca temprano, conoce un destino fértil en el ánimo de sus lectores, habitantes todos de esa patria ajena, ingrata: el futuro. (:179)

José Israel Carranza realiza la misma dicotomía, pero en el terreno de los lectores: “(Ya es tiempo de tener nostalgia del tiempo en que su lectura exigía contraseña, cuando cada título descubierto en una librería de viejo suponía un privilegio sólo comprendido por unos cuantos obstinados en lograr el siguiente hallazgo.)”(:208-209) Así como hay autores “interesados”, también existen los lectores que se dejan llevar por la moda. En oposición a estos dos, se sitúa el mito de los “puros” que, paradójicamente, para serlo tiene que recurrir también al mercado. José María Espinasa, en su estudio de literatura mexicana, *El tiempo escrito*, concuerda con la opinión de los críticos más jóvenes, y va un poco más lejos: “El espécimen “escritor desconocido”, tan apreciado por un romanticismo adolescente, parece un ave en extinción. Tario, que literariamente está tan marcado por los *Cantos de Maldoror*, parece haber sido condicionado en su destino por Isidore Ducasse.”(Espinasa,1995:20) La obra Tario tiene poco o nada que ver con la del Conde Lautréamont, la analogía se da al nivel de la biografía de cada uno, que curiosamente, tampoco tiene semejanza alguna. Estas comparaciones pueden ser sugerentes, y en el caso de los críticos más jóvenes, la comparación puede inspirar comentarios arrebatados y hasta cierto punto poéticos. Pero ni uno ni otro ayudan a la comprensión de la obra.

Si bien la crítica ha mostrado un renovado interés por Tario, mucho de sus esfuerzos parecen más avocados a la anécdota que al análisis. Los trabajos de Alejandro Toledo, Victoria

Riviello Vidrio y Gabriela Ordiales, nos previenen de este peligro. Toledo se pregunta: “¿De qué modo esta tendencia a “clasificar” a Tario como figura “inclasificable” hace de la excepcionalidad un demérito?” (Toledo, 2000:90)³⁸ Esta pregunta encuentra eco en la voz de Paola Velasco:

Es probable que sea el afán de celebrarlo lo que lleve a algunos críticos y estudiosos de su obra a acentuar su carácter marginal, pero creo que esta constante clasificación, lejos de resultar un elogio, contribuye a que efectivamente se le separe (...) hasta el punto de que posibles lectores demoren el eventual encuentro con la obra. (Toledo, 2006:268)

El proyecto literario de Tario está todavía por estudiarse. Es importante enfatizar que dicho estudio debe rebasar la reseña biográfica y los calificativos aplicables para la venta y promoción de una obra. De otra manera, no podremos hablar de un resurgimiento literario, sino de una moda editorial.

La noche

Analizaremos en este apartado, dos de los cuentos del autor mexicano Francisco Tario. Ambos cuentos fueron publicados en la antología *La noche*. Nuestro principal interés es estudiar el rol del animal como víctima.

Los cuentos “La noche del perro” y “La noche de la gallina” están narrados, respectivamente, por un perro y una gallina. El primer animal cumple con el estereotipo tradicional de perro fiel y abnegado, a quien su dueño golpea y explota emocionalmente. La gallina, por su parte, es picaresca y enamoradiza, pero al final sus amos terminan matándola para comerla en un caldo.

³⁸Sin embargo, el mismo Toledo acusa después algunos síntomas de la misma mistificación: “Hay ya argumentos que intentan explicar por qué lo raro se ha vuelto un valor positivo para los nuevos ensayistas. El principal es el “darse cuenta” de cómo funcionan las sociedades literarias, que son sistemas de poder en donde quienes se imponen no son los indispensables en términos del espíritu, sino los más activos o los más hábiles, los que dan su vida por destacar, los afectos a la foto, el discurso y el aplauso.” (Toledo, 2009: 9) Y de Tario dice: “Un tenor tímido y solitario pero de voz sólida, educado en el cariño a su arte y no en la búsqueda maniática del festejo.” (: 9) ¿Podemos creer que un “tenor tímido y solitario” haya podido enamorar a la actriz más popular y más guapa de todo México?

El primer elemento que deseamos analizar, es la voz narrativa, y su manera de presentar los hechos y a los personajes. Destaca en las descripciones de los personajes una tendencia a exagerar los estereotipos, ya sea de perro fiel y de gallina astuta y lúbrica. La misma exageración parece solicitar, de parte del lector, una labor de desconstrucción del estereotipo, cuyo resultado final relativiza el papel de víctima. El animal es estereotipado hasta el extremo de suscitar el efecto contrario al que se creía evidente.

Teddy, el último perro melodramático

El cuento “La noche del perro” es el séptimo de una antología de quince cuentos, narrados, entre otras cosas, por un barco, un féretro y un vals.³⁹ En este caso, el narrador es un perro llamado Teddy. La narración da inicio cuando el amo, un poeta romántico, está a punto de fallecer debido a una enfermedad pulmonar. La angustia del perro ante la muerte inminente de su amo es enorme y sirve de motivación a la narración. En el transcurso del cuento, el amo muere en extrema pobreza y Teddy es el único que asiste a su velorio. Ese mismo día, de regreso del cementerio, el perro muere de las patadas que le propina un policía sin motivo aparente.

La trama del cuento salta a la vista por su carácter trágico. Ambos personajes mueren rechazados y víctimas de una sociedad que no los tolera. El poeta trae consigo un aura sublime y artística; el perro, un aura de fidelidad incondicional. El cuento, por lo tanto, está bañado de un ambiente de patetismo e injusticia, reflejado desde el título que evoca lo oscuro hasta la anécdota, que es digna de una telenovela mexicana. Algo hay, no obstante, en todo este mundo truculento que parece fuera de lugar. No nos encontramos del todo en el género de lo gótico (que explota Tario de manera sumamente lograda en su cuento “La noche de Margaret Rose”), tampoco en el terreno del melodrama. Se trata de una mezcla de ambos con una nueva variante;

³⁹Jamás, en la literatura mexicana, habían participado tantos narradores atípicos. En una primera instancia, Alejandro Toledo atribuye la originalidad de los narradores a un fin práctico: “Había querido sorprender y quizás intimidar a sus lectores a través de anécdotas sorprendentes” (Toledo, 2000: 84) No se queda, sin embargo, en esa primera apreciación y agrega: “*La noche*, desarrollaba en pocas páginas situaciones que podríamos considerar como “límite”: un féretro que rechaza su destino, un traje gris deseoso de vivir una vida que no posee, un hombre loco que encuentra en un cementerio a la única mujer que lo rechaza... Hay en este primer libro una obvia intención de sorprender, asombrar, escandalizar. Tario busca aquí la contundencia.” (: 93)

CAPÍTULO III

un género que podríamos calificar de cliché gótico o cliché melodramático.

Veamos el primer elemento que salta a la vista por su novedad y extrañeza. Se trata de la personalidad del perro. El estereotipo de abnegación y fidelidad que este animal trae consigo es notable.⁴⁰ En este caso, sin embargo, el narrador retoma dicha estela de perros fieles y abnegados, exagerándola hasta lo inverosímil:

¡Ay! Si tuvieras hijos, mi amo, ellos serían jóvenes y tendrían, a pesar su muerte, regocijos mayores que su pesadumbre. Si tuvieras mujer, te olvidaría pronto por otro hombre. Si tuvieras padres, pensarían en sus otros hijos. Si tuvieras amigos, tendrían ellos otros amigos... Tu perro, en cambio, no tiene a nadie sino a ti. Ningunos ojos lo miran, que los tuyos; nadie le sonrío, sino tú; sólo tu calor le alivia; a nadie sigue, sino a ti. Morirás, y él no comerá más, no dormirá más; se entregará a su dolor. ¡Si supieras cómo te amo, te amo! (Tario, 2003:78)

Esta elegía canina explota al máximo el ideal del amor canino, variante a su vez del amor cristiano. De esta manera, el perro se vuelve una especie de santo y su dueño un dios.⁴¹ La

⁴⁰ En *El coloquio de los perros*, Cipión define a su especie como símbolo de amistad y fidelidad: “Lo que yo he oído alabar y encarecer es nuestra mucha memoria, el agradecimiento y gran fidelidad nuestra; tanto, que nos suelen pintar por símbolo de la amistad.” (Cervantes, 2002: 300). Orfeo, el perro de la novela *Niebla*, se deja morir al ver que su amo ha muerto: “Porque su amo era para él como un dios. Y al sentirle ahora muerto sintió que se desmoronaban en su espíritu los fundamentos todos de su fe en la vida y en el mundo.” (Unamuno, 1995: 282) Virginia Woolf nos dice del perro Flush que: “Fue por ella (su ama) por quien sacrificó su coraje, así como fue por ella por quien sacrificó el sol y el cielo.” (It was for her that he had sacrificed his courage, as it was for her that he had sacrificed the sun and the air.) (Woolf, 2002: 45). Thomas Mann, en su novela *Maître et chien*, intenta explicar este fenómeno, desde una perspectiva pseudocientífica: “Il y a là chez le chien un instinct patriarcal de très antique origine et qui le détermine, au moins dans les races les plus viriles, celles qui vivent en plein aire, à voir et à révéler dans l’homme, dans le chef de la famille et de la maison, le maître absolu (...) à mettre la dignité de sa vie dans une certaine relation d’obéissance amicale et dévouée, e à garder à l’égard des autres membres de la famille une indépendance beaucoup plus grande.” (Mann, 1971: 29)

⁴¹ Prueba del éxito de esta fórmula, es la novela de Paul Auster *Timbuktu*, publicada en 1999, y que narra igualmente la muerte de un amo y el sufrimiento inmenso de su perro, Bones. En este caso el amo es retratado con un aura cristiana y divina, al tratarse de un fanático de la navidad, que se llama a sí mismo Willy G Christmas. Christmas muere en la calle, después de haber querido visitar la casa de Edgar Allan Poe. Tenemos, de nueva cuenta, el retrato de un bohemio incomprendido que muere en la miseria, dejando como único legado el amor a su perro. A diferencia de Tario, el perro de Auster, Bones, salva la vida y logra acumular un sinnúmero de aventuras. Al final, cuando una familia de burgueses lo adopta y quiere hacer de

imagen ya es sospechosa para un lector melodramático: el amor desbocado, incomprendido y con final trágico. Pero para un lector dispuesto a la sátira, el mensaje es claro: estamos frente al cliché del perro fiel y abnegado llevado al ridículo.

Veamos otro ejemplo de este mecanismo que subvierte a través de la risa. El poeta, como buen romántico incomprendido, bebe hasta perder la razón. En esos momentos de total borrachera, golpea a su perro hasta hacerlo sangrar por la boca. Pero ante esta arremetida, Teddy responde con el mismo cariño de siempre:

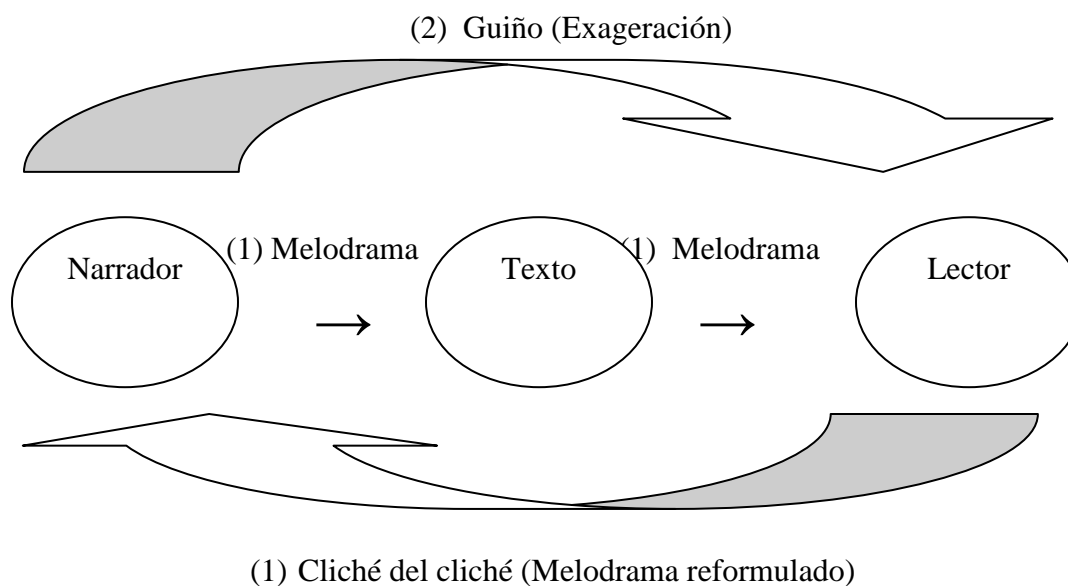
Y yo callo sin moverme, soportando los golpes. Veo chorrera mi sangre y me bebo las lágrimas. No protesto. Ni un gruñido impertinente, ni una sola actitud de rebeldía. Pienso en su rostro tan pálido, en sus pulmones enfermos, en su mirada tan honda, y me digo:
“Ámalo, ámalo aunque te duelan los golpes” (:76)

Para completar esta escena, se nos dice que, después de la paliza, el poeta compone y recita poemas dirigidos a su perro, para hacerse perdonar por él. Primero, el poeta desboca su frustración ante la sociedad contra el único ser vivo que se encuentra en una escala inferior a la suya, Teddy⁴². Después, víctima de la culpa, compone versos que sólo serán escuchados por éste: “escuchó los poemas que él me ha escrito y que repite a gritos por la buhardilla, secándose las lágrimas con la manga.” (:77) Se cierra así un círculo que jamás podrá abrirse sin la muerte de uno u otro. Estamos ante una escena de exagerado patetismo. Pero esta misma exageración es la que nos permite ver detrás de los personajes el guiño del narrador. El lector está obligado entonces a captar estos guiños y realizar una lectura a un segundo nivel, donde intervienen de manera activa las connotaciones del texto. Para entender mejor este mecanismo, podemos retratarlo con la figura siguiente. (Figura 1)

Bones un perro a su semejanza, y por lo mismo, en oposición de Willy Christmas, Bones se suicida. La escena final es el encuentro en el paraíso, con su primer dueño.

⁴² Existe, en este sentido, un estrecho paralelo entre este cuento de Tario y el de Thomas Mann, “Tobías Mindernickel.” En este cuento de Mann, el personaje principal, Tobías, es el blanco de las burlas de los vecinos de su calle, sobre todo de los niños, quienes le tiran piedras al pasar. Ante estos ataques, Tobías guarda un completo estoicismo. Pero un día, durante una caminata en un parque, decide comprar un pequeño cachorro. La relación entre amo y animal se vuelve una réplica de la sufrida por Tobías con sus vecinos. El perro se ve martirizado constantemente por un dueño que no le permite saltar, correr y salir a la calle. En una ocasión, furibundo por una desobediencia que interpreta como una burla más a su persona, Tobías atrapa al animal y lo mata de una cuchillada.

CAPÍTULO III



Tenemos como primer punto, la historia del melodrama entre poeta y Teddy. Esta relación se define por su carácter lineal y unilateral, el mensaje va del emisario al receptor, pasando por el texto. El mensaje tiene una sola interpretación: Teddy es una víctima al puro estilo cristiano, y su dueño, el poeta, es un mártir incomprendido. En una segunda lectura, tenemos un sistema de connotaciones y guiños plantados por el narrador en todo el texto. Para entender y digerir dichos guiños, el lector debe contar con un bagaje literario más amplio que el del modelo lineal. Para empezar, dicho lector debe entender el modo y funcionamiento del melodrama. Sin este bagaje, le será imposible desentrañar los sobreentendidos irónicos. Sin este bagaje, es imposible dar el salto al modelo circular.⁴³

⁴³ Este mismo modelo sería el que Adam Thirlwell identifica en Flaubert: “De esta manera, Flaubert junta, como nunca antes se había hecho, forma y contenido. Esto no significa que las palabras de la novela mágicamente se conviertan en las cosas que describen. Significa, en cambio, que el novelista se vuelve un ventrílocuo, un mimo, y que el lector debe leer a los personajes a través de sus diversos estilos y clichés. Significa que el arte de la novela está basado, desde ahora, en la parodia.” (In this way Flaubert's style makes form and content closer than they have ever been before. This does not mean that words, in a novel, magically become the things they describe. It instead means that the novelist has become a ventriloquist, a mimic, and that the reader is meant to be reading about the characters through these various styles, these various clichés. It means that the art of the novel is now based on parody.) (Thirlwell, 2007: 51)

Paracomprobar de nueva cuenta el funcionamiento del modelo aquí expresado, veamos al otro personaje clave del cuento: el poeta. Nuestro poeta vive en una buhardilla, no tiene ningún amigo, ni familiar que lo visite. “Un poeta enfermo, joven, muy triste, y tan pálido como un cirio.” (:75). Para escribir, se emborracha, y entonces: “Escribe y rasga luego los papeles; golpea los muebles con sus puños; se asoma a la ventana y gime; desgarras las sábanas y lo destroza todo.” (:76) Es en estos momentos, en los que alterna la frustración y la inspiración creativa, cuando el amo golpea a su perro; lo hace de manera tan encarnizada que, después, para disculparse con él, escribe y recita poemas dedicados a la víctima. El poeta vive en un lugar nórdico, donde nieva; en una ciudad con río. Además, padece la tuberculosis, enfermedad que terminará matándolo. Todo esto nos permite concluir que estamos frente a un poeta pobre e incomprendido, que habita una ciudad europea. Estamos ante el poeta romántico y maldito del siglo XIX. Para un lector que conozca la innumerable cantidad de suicidios de poetas de este siglo, debido a un amor despechado, una crisis psicológica o económica, o ambas; para un lector que haya escuchado la estela de anécdotas que forman el mito Rimbaud, Baudelaire, Hölderlin, por mencionar algunos, conoce el legado al cual este personaje de Tario hace alusión.

Así pues, Tario describe a su perro como un modelo de sumisión, fidelidad y amor incondicional (más fuerte que el de una madre a un hijo). Al poeta, lo describe como un personaje incomprendido, tísico, borracho y solitario. El juego de estereotipos es notable y adquiere toda su significación al final del cuento, cuando el poeta muere solo en su buhardilla y el perro muere de una patada propinada al azar, por un policía cruel y despiadado. Una primera interpretación, más obvia y lineal, identificaría al perro como a una víctima resignada de la injusticia humana. Una interpretación más compleja, que es la que hemos querido probar aquí, revela un uso voluntario de estereotipos y clichés cuya finalidad será reventar las imágenes tradicionales del perro fiel y el poeta incomprendido por medio de la ironía y la burla.

Para el uso del animal en la literatura, este experimento de Tario representa un salto cualitativo considerable. Al descubrir que la personalidad fiel y abnegada del perro forma parte de un esquema de suposiciones capaz de ser parodiado, éste deja de ser un modelo inamovible y se convierte en materia dispuesta. Tario cancela el acceso directo al personaje estereotipado, por

medio de la risa. Podríamos decir entonces, que Teddy es el primer y último perro melodramático.⁴⁴

La gallina asesina

Steiner menciona en *After Babel*, que así como el mundo lamenta la extinción de una especie animal, debería también lamentarse la desaparición de un idioma. Una manera de nombrar el mundo se pierde al morir un idioma; una manera de interactuar y ver el mundo se pierde con la extinción de un animal. Es extraño que, hasta el momento, pocos hayan intentado conjuntar estas dos carencias y narrar el mundo desde la perspectiva de los animales. *La noche* es una excepción a esta regla, y entre sus cuentos, uno que destaca por su originalidad y humor es “La noche de la gallina”.

Este cuento de Tario narra los días previos a la muerte de una gallina desde la perspectiva animal. La identidad de la narradora se nos revela con el título, y por la variedad de voces y referentes culturales que se expresan a través de su narración. Dichos referentes son, en su mayoría, chuscos. De ahí que se establezca un juego entre narradora y lector que consiste en identificar los dobles sentidos. Así pues, tenemos desde la primera página, una alusión a un dueño de la gallina, que: “Era muy cordial conmigo y solía conducirme a los rincones más apartados de la finca, con objeto de obsequiarme los residuos de los banquetes y otras golosinas menos importantes.” (Tario, 2003: 69) La alusión erótica es ineludible, y dada la fama del animal⁴⁵, la supuesta ingenuidad o inocencia de la narradora enfatiza la broma. Otra alusión chusca, se da mientras ella espera su muerte encerrada en una jaula, a oscuras. Emprende entonces una queja de énfasis lírico que termina con la siguiente frase: “Sola con mis reminiscencias, con mi pasado

⁴⁴A esta lectura irónica que hemos realizado de “La noche del perro”, la sustenta, aparte de lo mencionado en el estudio, la suspicacia y el genio de Tario en revertir tramas predecibles. Tenemos, de esta manera, el cuento “Ragú de ternera”, donde la confesión de un supuesto asesino antropófago es, en realidad, un recurso detectivesco para que el verdadero asesino, un psicólogo, confiese su crimen. En “La noche del loco”, la voz reiterativa, fragmentaria e inconexa del loco nos lleva a disfrutar, con humor y naturalidad, una relación necrofílica.

⁴⁵Reinaldo Arenas escribe en su biografía *Antes que anochezca*: “Mis relaciones sexuales de por entonces fueron con los animales. Primero, las gallinas.” (Arenas, 2008: 28)

turbulento, con mi angustia loca, con mi cresta ya no tan voluptuosa y mi pechuguita tierna.”(:70)

La voz de la gallina revierte la seriedad del evento que se plantea desde el inicio: la ejecución. Cada queja, cada desplante lírico, cada memoria se convierte en un motivo de risa. Veamos aquí un par de ejemplos más. En algún momento de su cautiverio, la gallina imagina un futuro en el que la familia se come su cuerpo en un caldo. La imagen podría ser bastante truculenta, pero en cambio, se nos cuenta que el niño, negándose a probar bocado, se queja con su madre: “¿Por qué me das esas cosas, si sabes que las gallinas comen caquita?”(:72) La dueña, por su parte, alaba el buen sabor del caldo, a pesar de que la carne “esté un poquito dura. ¡Era tan vieja!” (:72) Lo mismo sucede en la escena de su ejecución. Cuchillo en mano, el cocinero atrapa a la gallina, ésta logra escabullirse y huye despavorida por el jardín. Al final es atrapada de nuevo por su verdugo: “—¡Escápate ahora, maldita!”(:74), grita éste. Y entonces: “Desde el retrete preguntó la dueña:/—Cirilo: ¿qué ocurre?/—¡Nada! —prorrumpió el asesino, trozándome el cuello—. ¡Esta maldita perra...!/—¿Cuál perra? —oí a la vieja, como entre sueños./—O lo que sea. ¡Esta gallina!” (:74) Estamos ante un desenlace carnavalesco: la dueña en el retrete, el cocinero llamando perra a la gallina, y ésta última en una agonía similar al sueño.

La muerte del personaje principal es motivo de risa, al igual que sus quejas y lamentaciones. Contribuye a esto, el hecho de que la gallina se nos presente como tonta e ingenua. Ya hemos visto el resultado inverso que obtienen sus quejas: en lugar de simpatía, generan risas. A esto hay que agregarle su visión del ser humano en un inicio del cuento: “¡El hombre es un ser admirable, caritativo y sabio, a quien debemos estar agradecidas profundamente!”(:69). Estos mismos humanos serán quienes la ejecuten para comerla en caldo. Será hasta el momento en que la retiren del jardín, la encierren en las tinieblas y la sentencien a muerte cuando empiece a recapacitar y ganar sabiduría:

¡Cuán crueles y vanos son los hombres! ¿Por qué nos asesina? ¿Por qué nos comen? ¿Qué daño les he hecho yo, por ejemplo? ¿Qué grave trastorno o qué perjuicio irreparable les he ocasionado...? Les he dado huevos frescos, cría; los he recreado con mi canto; les he anunciado el mal tiempo, el bueno (...), la presencia de un ladrón. No me he enfermado nunca; por el contrario, siempre podía admirárseme pizpireta, complaciente, muy limpia, tomando el sol a toda hora del día, meciendo mis alas níveas, que un joven galante comparó una vez con la de un cisne.”(:71)

CAPÍTULO III

Al patetismo del inicio, le sigue la burla a sí misma, aparentemente involuntaria. El cocinero la trata de perra, y ahora ella se evoca, de manera irónica, como un cisne. Esta frontera del humor supuestamente involuntario es la que impide una identificación del lector con la gallina. El lector no lamenta, ni llora la muerte de ésta. Se ubica, en cambio, en la visión del victimario. Aunque esta gallina pueda hablar, su discurso no modifica nuestro cargo de conciencia o nuestra manera de verla como un buen caldo.

Esta actitud desenfadada y alegre del lector es la que voluntariamente busca el cuento. Sin ella, la sorpresa del final no sería tan contundente. Pero antes de pasar a éste y el secreto que nos depara, veamos rápidamente otro ejemplo de la comedia involuntaria.

Hemos identificado hasta ahora dos estrategias literarias. Primero, el uso de referentes culturales chuscos, como su supuesta lubricidad, sus hábitos alimenticios (come caquita) y su buen sabor en el caldo. Tenemos, luego, una mimesis de la voz de la gallina con una voz humana melodramática y lírica. Como ejemplo de esta mimesis, hemos ya mostrado el fragmento de su queja al género humano, y ahora tenemos este otro:

Yo también creo en Dios. También a mí me espanta el infierno. Mis pecados pueden ser graves... ¡Sí, sí, creo en Dios, creo en Dios lo mismo que pueda creer el hombre más docto! ¡He nacido de Dios! ¡He cometido adulterio...! ¡Y tengo mi alma —chiquita y débil— pero mi alma! ¡Aquí está! ¡Quiero salvarla! ¡Quiero salvarla! ¿Qué clase de justicia es ésta? (:73)

Vimos en el caso de Teddy, que su relación con el poeta era equiparable a la del fiel abnegado con su santo. Tenemos ahora un ejemplo similar, donde la gallina se nos presenta como una mártir, víctima de la maldad humana. Al lector estas analogías deben causarle gracia, ya que ponen en voz de animales una ideología que intenta sublimar lo mundano. La ideología cristiana, como sabemos, considera a los animales como seres sin alma, a la disposición de los humanos. A esto hay que agregar también la idiosincrasia de la gallina, que es uno de los animales de mayor consumo alimenticio del hombre.⁴⁶

⁴⁶ Otro ejemplo del mismo efecto, logrado igualmente con la muerte de gallinas, es el cuento “Treblinka”, de Sergio Ramírez. Este cuento es narrado por un militante del vegetarianismo y antiguo dueño de una gran fábrica de pollos. La conversión de este personaje se dio al descubrir la crueldad con la que estos animales eran tratados en sus fábricas: “Sufren mutilaciones, hacinamiento, enfermedades, quemaduras con amoníaco, abuso de antibióticos, gordura forzada, y extremo estrés. Las plumas, intestinos y aguas servidas, que se deberían

Pero como habíamos ya dicho, el éxito del texto se logra con la reversión del final. La gallina, antes de morir, logra ingerir unas hierbas que de joven le prohibió comer su madre. Esta vez, sin embargo, come hasta hartarse. El cuento termina explicando el motivo de dicha ingesta: “¡La pagaréis bien cara! (exclama la gallina)/ Y en efecto: treinta y seis horas más tarde, cinco ataúdes en fila bajaban por la arboleda rumbo al cementerio.” (:74) La gallina ha ingerido una hierba venenosa con la finalidad de envenenar a sus asesinos. El mismo personaje que durante todo el cuento subestimamos como imbécil y ridícula, ha enviado a sus dueños al cementerio. El lector, quien se ha identificado con los dueños, no sólo por tratarse de humanos, sino por la supuesta ridiculez de la gallina, sufre un gran revés. Aquí, refiriéndonos al lector, podríamos citar el conocido proverbio: quién ríe al último ríe mejor. La gallina se va a la tumba con su última frase desafiante: “¡La pagaréis bien cara!” Y de víctima se vuelve victimaria, mostrando una astucia y sed de venganza inigualable. El final del cuento nos lleva a reevaluar las exclamaciones y quejas de la gallina, y a ver en ella a una narradora capaz de convertirse en verdugo.⁴⁷

descartar durante el proceso, son reciclados rutinariamente como alimento para estas criaturas; los expertos consideran que este canibalismo forzado está llevando a la galopante epidemia de salmonela en las granjas de pollos.” (Ramírez, 2006: 162) El ingrediente chusco la da la conversión del narrador al vegetarianismo durante una visita a la capilla funeraria del Coronel Sanders, fundador de la cadena de restaurantes Kentucky Fried Chicken. El fantasma de Sanders le ordena al narrador: “No perseguirás más, no matarás.” (: 165) Y éste obedece.

⁴⁷ Coetzee relata en su novela *The lives of animals*, la historia de otra gallina que ocupa un lugar importante en la literatura: “Cuando Alberto Camus era un jovencito en Argelia, su abuela le pidió que le trajera una de las gallinas que estaban enjauladas en su patio. Él obedeció, y después vio cómo le cortaban la cabeza con un cuchillo de cocina, recogiendo la sangre en un tazón para no manchar el piso. El grito de agonía de la gallina se grabó en la memoria del niño de una manera tan inquietante, que en 1958 escribió un ataque apasionado contra la guillotina. Como resultado parcial de esa polémica, la pena capital fue abolida en Francia. ¿Quién puede decir entonces que la gallina no habló?” (When Albert Camus was a young boy in Algeria, his grandmother told him to bring her one of the hens from the cage in their backyard. He obeyed, then watched her cut off its head with a kitchen knife, catching its blood in a bowl so that the floor would not be dirties. The death-cry of that hen imprinted itself on the boy's memory so hauntingly that in 1958 he wrote an impassioned attack on the guillotine. As a result, in part, of that polemic, capital punishment was abolished in France. Who is to say, then, that the hen did not speak?) (Coetzee, 1999: 63)

CAPÍTULO III

Los cuentos de Tario muestran dos niveles de lectura distinta. En la superficie, tenemos la imagen tradicional del animal como víctima y su destino tragicómico. Pero si escarbamos un poco, nos damos cuenta de que este estereotipo está en proceso de ser revertido con mecanismos narrativos precisos. El primero, en “La noche del perro”, es el uso de la parodia del género gótico y melodramático. En el segundo caso, “La noche de la gallina”, tenemos la elaboración de una voz narrativa aparentemente ridícula que descubre, al final, ser todo lo contrario.

Los mecanismos narrativos en ambos cuentos implican la risa, como fin y medio para desarmar al lector. Estamos, por lo tanto, frente a un estilo carnavalesco que invierte los roles sociales y los discursos del statu quo. En esto, los cuentos de Tario se encuentran dentro de la misma línea de la novela de Arenas *El portero*, analizada en este capítulo. En ambos casos, se nos plantea, por medio del carnaval, la reversión del animal de víctima a victimario. Lo importante a destacar en Tario, no obstante, es su capacidad de revertir tramas que parecen predecibles. Esta habilidad destaca no sólo en la trama, sino en la propia selección de sus narradores. Hay que recordar que *La noche* está integrada por catorce cuentos, narrados por los objetos más extraños y novedosos, como un traje gris o un barco. Si la perspectiva narrativa fuera una galería de posibilidades, la de Tario tendría todas las ventanas abiertas. Esta capacidad de revertir el uso estereotipado del animal está ligada a una voluntad más general de innovar las perspectivas y registros narrativos. La selección de un animal narrador no va intrínsecamente ligada al deseo de innovar un estilo o género narrativo. Muchas veces es lo contrario: el animal satírico tiene sus raíces en la literatura más tradicional y sus formas son, en ocasiones, predecibles. Pero en el caso de Tario, la selección del narrador lleva, de manera casi intrínseca, la necesidad de aportar algo nuevo.

Al igual que en el caso de Gambaro, el animal de Tario es incomprendido o silenciado. Pero a diferencia de los cuentos de la argentina, en Tario el desenlace es burlesco. La denuncia al maltrato de los animales se concretiza en “La noche del perro” con una burla indirecta al lector, y su uso indiscriminado y erróneo de los estereotipos. En “La noche de la gallina”, la denuncia es aún más radical: se trata de prevenir al lector de que los animales no son tan pasivos e ingenuos como parecen.

CAPÍTULO IV

La voz postmoderna

La arquitectura del vacío (Daniela Tarazona)

La autora

Daniela Tarazona (1975) nació en la ciudad de México. *El animal sobre la piedra* es su primera novela. La novela fue publicada en el 2008, bajo el sello de la Editorial Almadía, editorial que ha publicado a autores consagrados de la literatura mexicana —Pitol, Glantz, Villoro—, y jóvenes promesas —Miguel Tapia y Daniel Alarcón. Tarazona fue becaria del Fonca —sistema gubernamental mexicano que apoya económicamente a los artistas. Durante este tiempo, un año, escribió la novela. Una vez concluida la beca, como ella misma dice:

di a leer el manuscrito a algunos amigos escritores. Uno de ellos, que estaba por publicar su primera novela en una editorial pequeña, me recomendó con los editores. Supongo que después se corrió la voz de que tenía una novela y por eso, Martín Solares, Director Editorial de Almadía, me la pidió. La leyó en pocos días y me dijo que quería publicar mi novela en este sello. Alguien me había aconsejado alguna vez que eligiera al editor que mostrara más entusiasmo por mi novela, así lo hice. (Tarazona,2010)

La recepción de la novela en la crítica fue sumamente positiva, al ser considerada una de las diez mejores novelas mexicanas del año por el periódico Reforma.

Tarazona realizó estudios de doctorado en la Universidad de Salamanca y recientemente ha publicado un ensayo sobre la autora brasileña Clarice Lispector, titulado *Para entender a Clarice Lispector*.

El animal como enigma

*El animal sobre la piedra*¹ trata de una metamorfosis. Después de un evento traumático —la pérdida de la madre—, una mujer parte de su casa a un destino impreciso. Llega, por fin, a una playa, y ahí descubre que su verdadera escapatoria se dará desde el interior de su cuerpo. “El ruido del mundo a veces produce un aullido interior que contenemos.” (Tarazona,2008:11) Liberar el aullido para recobrar la salud, convertirse en animal para salvarse. Durante el proceso

¹Almadía publicó *El animal sobre la piedra* en 2008. Los números de las páginas corresponden a esta edición.

de metamorfosis, la mujer sostiene una relación estrecha con un hombre al que llama simplemente, compañero. La mujer se embaraza y, contra su voluntad, es internada en un hospital donde se establece una extraña dinámica entre ella, el doctor y la enfermera. El resultado de esta hospitalización forzada es que la mujer pierde el huevo. Enfermera y médico ignoran, o fingen ignorar, sus reclamos. El desenlace representa un enigma: la mujer encuentra el huevo, pero vacío. Desconocemos si el fruto será reptil, humano o un híbrido.

Este estudio se centrará primero en la función del narrador, la significación semántica de la trama y los personajes. Luego, haremos un análisis de los blancos y las imágenes de la novela. Por último, se verán los elementos ajenos al texto, su relación intertextual y la lectura que realizó la crítica mexicana del mismo, el año de su publicación. Tarazona nos presenta un animal narrador en busca de su identidad, es decir, con un impulso noble y maduro. A nivel simbólico, el animal representa un ser inteligente, místico y creativo. El animal ya no es un medio, es ahora un fin en sí mismo. Y el resultado final de esta búsqueda, “deveniranimal”, es la creación de un texto innovador en la forma y el contenido.

Rompiendo el huevo

Desconocemos la edad, profesión, nacionalidad de la narradora —que es, a su vez, el personaje principal—, lo único que sabemos de ella es que, previo a su transformación, hubo un evento traumático: la muerte de su madre. Esta pérdida es la causa de una severa depresión, que la obliga primero a huir de su casa; y después, a huir de sí misma —“No quiero estar en mi cuerpo.”(13). El resultado final de esta huida es la metamorfosis en un reptil.²

La metamorfosis se sugiere desde el tercer capítulo (página 25). Todo el resto de la novela (170 páginas) describirá en mayor o menor medida dicha transformación. Podemos afirmar entonces que el centro de interés radica en el devenir-animal³, y la escena de la muerte de

² No queda precisado en la novela de qué tipo de reptil se trata, lo cual ha dado pie a algunas interpretaciones. Claudia Amengual, cree que resultado de la metamorfosis es un ofidio. Irad Nieto lo relaciona con Kafka, y al animal como “un bicho monstruoso y doliente”(Nieto, 2009) La misma Tarazona habla en términos genéricos de un reptil: “son los bichos que más han resistido”(García Hernández, 2008)

³ En una entrevista con la autora, nos habla sobre la importancia y el giro que la metamorfosis le dio al texto: “Pensé, además, que al personaje debía sucederle algo que simbolizara los

CAPÍTULO IV

la madre es un intento de explicación psicológica al mismo, como la escena del huevo una manera de desenlace.

¿Qué se nos narra durante la metamorfosis? Primero el cambio físico y mental de la narradora, luego el encuentro con un hombre y, por último, la procreación de un huevo. Tenemos en primera instancia un conflicto personal, luego uno social, y al final, un deseo de trascendencia. Un elemento a notar es que, durante estos tres pasajes temáticos, el estilo narrativo sigue siendo el mismo. Las emociones experimentadas a nivel de la trama no influyen de manera directa en la forma narrativa. Lo cual nos obliga a preguntarnos, ¿a qué tipo de narrador se enfrenta el lector?

La voz narrativa está en primera persona, lo cual aporta una sensación de intimidad y cercanía con el lector. El estilo gramatical es de frases cortas y de pocos adjetivos. La narración es fragmentada, con varios espacios en blanco y dibujos intercalados en el texto. La impresión global de todos estos elementos es la de estar leyendo un cuaderno personal, una especie de diario, donde la mujer apunta sus impresiones del viaje y de la metamorfosis. La mujer no indaga en los motivos emocionales, ni simbólicos del cambio. Desea, en cambio, dejar un testimonio. ¿A quién le quiere dejar el testimonio? ¿Quién es su destinatario ideal?

La narradora aborda el tema del testigo de manera reiterada, y desde varias perspectivas. En un principio, se nos presenta desde una perspectiva negativa:

El papel del testigo es reconocer los hechos. Pero el corazón del testigo no siempre tiene las cualidades de una estrella, no emite luz. Los testigos suelen ser personas débiles que se dejan llevar por sus pasiones y oscurecen lo que ven. De su mirada está hecha buena parte de la historia. En la vida propia, en este limbo donde uno es uno mismo y se percibe el pulso de las vísceras, no hay otro que pueda hablar en nuestro nombre. Yo deseo dar mi testimonio porque sé que otros padecen la misma manera sin que pueda atestiguarlo. (Tarazona, 2008:47)

El testigo es un ser poco confiable, alguien que observa desde la periferia. En oposición a esta figura, la narradora escribe su historia desde el núcleo, desde “las vísceras” que están pulsando. Tenemos, por lo tanto, una primera imagen similar a la de un sistema solar, con el testigo girando

movimientos de su vida interior. Elegí que se convirtiera en reptil. En el manuscrito previo, Irma realizaba un viaje pero no se transformaba aún. Una noche pensé que debía atravesar por este proceso de mutación, así nació *El animal sobre la piedra*.”(Tarazona, 2010)

alrededor de una fuente de luz, incapaz él mismo de emitirla. La relación es activo-pasivo, y el destinatario es un ser que debe mantenerse a distancia. (Figura 1)

En resumen, el cuaderno privado es el lugar donde se escenifica la metamorfosis. La narradora y mujer-reptil se encuentra en el centro, las “vísceras” de la historia, luchando para articularla en palabras y el compañero observa desde afuera, al igual que el lector.

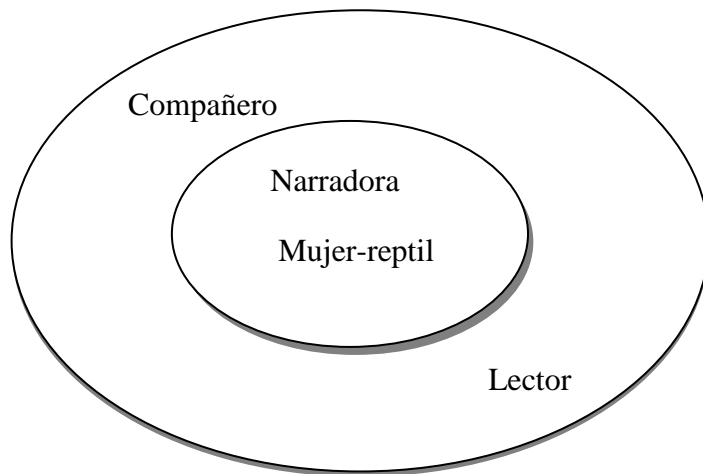


Figura 1

Este modelo jerárquico y aparentemente impenetrable se complica en el capítulo que sigue a la cita anteriormente mencionada, y titulado “Testigos”. En él, se introduce la participación del personaje del compañero. Dicho compañero representa el papel de testigo al interior de la trama, es una proyección tangible del destinatario abstracto implícito en la escritura, el mismo que la narradora califica como satélite sin luz.

La primera complicación con este nuevo personaje surge cuando el compañero infringe físicamente su frontera y se relaciona íntimamente con la mujer. Entre los dos, procrean un huevo. Este huevo representa un enigma, no sabemos si su naturaleza es animal, humana o híbrida. El hecho de que así sea deja abierto el camino a las especulaciones finales. Pero lo importante a notar ahora, es que hay simbiosis entre compañero y mujer-reptil, se han roto las capas que los mantenían alejados. Al nivel de la estructura narrativa, podríamos hablar de una simbiosis entre lector y narradora. De la misma manera en la que el compañero logró traspasar la coraza del reptil, y se volvió actor indispensable de la trama, el lector debe dejar de ser una figura satelital y, en conjunción con la narradora, procrear su propio texto. Bajo esta premisa,

podemos entender el ataque previo a un testigo “débil”, “que se deja llevar por sus pasiones y oscurece lo que ve”, como el ataque también a un lector pasivo, que no hace nada para modificar su visión de la narración; un lector que recibe sin digerir, que no emite su propia luz. Sin la osadía que mostró el compañero, el lector no podrá crear un nuevo producto. (Figura 2)

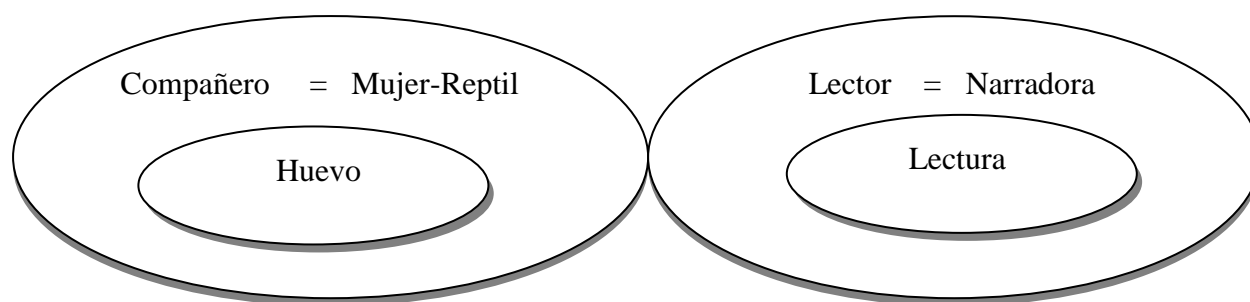


Figura 2

Los valores “Huevo” y “Lectura” de la Figura 2 deben entenderse como algo en potencia. El hecho de que la novela termine cuando se descubre el huevo vacío, implica, del lado de la estructura narrativa, una lectura abierta, la invitación a aportar una interpretación original. El lector es invitado a entrar en el núcleo de la célula narrativa, con la condición de que el resultado no sea unívoco, sino dual.⁴

Por otro lado, la carga sexual implícita en el uso del género: lector-compañero y mujer-narradora, está bastante atenuado en la novela. De hecho, no existe cópula para la procreación del huevo, la relación hombre-mujer es pragmática y carente de toda sensualidad. Estamos más bien frente a una correspondencia de funciones. El estilo de la narradora, fragmentario, parco y siempre ecuánime, nos revela una voz que controla la historia, más que ser controlada por ella. Incluso en los momentos de mayor estrés, la estructura sigue siendo la misma que la del inicio. Existe, por lo tanto, una creación conjunta entre lo que podríamos entender más como funciones narrativas y funciones de la trama más que una unión tradicional de los dos géneros.

⁴La autora, en una entrevista, habla del testigo y la narración: “No sé a quién le quiera dejar su testimonio. Alguna vez pensé que a la enfermera, pero no estoy segura. Creo que su necesidad de contar lo sucedido puede parecerse a la necesidad de escribir un diario. No lo hacemos para nadie, sino para nosotros mismos.” (Tarazona, 2010)

Metamorfosis

La metamorfosis se aborda desde dos perspectivas principales; una corporal y otra mental. En cada una de ellas, se llevan a cabo dos desafíos distintos. Creemos importante enfatizar esta división judeo-cristiana, por lo mismo que al final de la novela será trascendida: cuerpo y mente formarán un solo conjunto. La división se impone como un reto a vencer.

Debido a que la mujer sufre un cambio radical en su naturaleza es importante, desde ahora, anotar ese cambio llamándola mujer-reptil, en lugar de mujer o Irma. Creemos que este nombre describe mejor al personaje en su proceso de cambio. Respecto a su nombre propio, si bien es cierto que se menciona en un momento de la novela, creemos que su significado es menos gráfico y representativo que el aquí elegido. De ahí que el nombre propio se mencione una sola vez y no sea ella quien lo haga, sino el compañero. La protagonista deja de ser mujer y deja de ser Irma, para convertirse en mujer-reptil.

Metamorfosis corporal

Los cinco sentidos son abordados con detalle en este proceso de mutación, de manera que el lector puede imaginar con mayor facilidad los cambios.⁵ Empecemos con la vista. Una vez hospedada en casa del compañero, la mujer-reptil se percata que: “cuando cierro los párpados puedo notar los contornos de las cosas, mis párpados son transparentes. Estas nuevas virtudes se agudizan con los días.” (:58) Al hecho científico de la transparencia de los párpados en los ofidios, se agrega la descripción poética: el mundo como un conglomerado de siluetas. Algo semejante sucede también con el tacto:

Al despertar, observo con incredulidad el contorno de mi cuerpo a un lado de la cama: es un pellejo fino, con mis huellas digitales y las arrugas grabadas; su tacto es similar al del pegamento que, de niña, me ponía sobre las palmas de las manos. Me miro la piel, me quito la camisa para verle el torso, no entiendo lo que descubren mis ojos (...) Miro de

⁵Uno de los aciertos más importantes de la novela es su interés en los procesos fisiológicos. El escritor José de la Colina lo nota al escribir en una carta a la autora: “En total *suspense* he leído, pero qué digo leído, he visto, oído, olido, palpado, paladeado tu *Animal sobre la piedra*” (Colina, 2008)

CAPÍTULO IV

nueva cuenta el pellejo, lo recojo con las dos manos, lo palpo. En la parte que cubría mi cabeza reconozco las cicatrices de la varicela que tuve en la frente (:39).

El hecho físico de la muda de piel en los reptiles pierde su importancia como un hecho científico y extraordinario. El pegamento en la palma de las manos y las cicatrices de varicela son detalles que todo lector puede imaginar o recordar. Se trata de llevar la metamorfosis al nivel privado y cotidiano, describir el cambio corporal como si se tratara de una fuerza externa e incomprensible o un destino trágico. Hacerlo, en cambio, un hecho casi trivial: “Hace un momento pensé que estaba desnuda, miré mi cuerpo y lo desconocí.” (:40) Este giro lo hace también más amenazante: cualquiera puede verse un día al espejo y notar un cambio imprevisible.

Otro de los sentidos mencionados es el del olfato. Le cuesta trabajo al ser humano imaginar un mundo percibido desde los olores. La palabra imaginar delata ya nuestra inclinación sensorial. Pero para algunos animales, por ejemplo, “el olor revela tiempo.”⁶ (Horowitz,2009:254) Es esta nueva imaginación, u *oloración*, la que se introduce en el texto con frases como la siguiente: “soy capaz de oler a las personas que pasan frente a la casa. Sé por sus humos el rango de edad, la digestión que elaboran, su capacidad sexual.” (Tarazona,2008:146)

La mujer deja de ser humana por los sentidos. Las descripciones sensoriales son depuradas, trabajan con lo sugerido, lo no dicho. Por otro lado, el proceso de animalización no es doloroso, al contrario, amplía el marco sensorial del personaje y desactiva, o minimiza, la depresión. La necesidad de escapatoria del inicio se va convirtiendo, poco a poco, en la sorpresa de ir descubriendo sus cambios corporales. Esta manera de abordar la metamorfosis desde la experiencia, la describe Tarazona de la siguiente manera: “La posibilidad de ser otro. La metamorfosis sucede en la propia escritura. Para mí, el asunto central de una narración está en el personaje. Vivir la metamorfosis es encarnar el cuerpo de otro ser imaginario, de escribirlo y procurarle pálpitos, vida, fuerza.” (Tarazona,2010)

Metamorfosis mental

La mente se dirige a un vacío, que es, a la vez, un lugar de reposo. De ahí el incremento de horas aparentemente perdidas frente al mar. En estos momentos la mujer-reptil logra levantar

⁶“smell tells time.”

el velo sobre su pasado y encontrarle un sentido: “Ayer, sumida en un trance para reordenar mi vida anterior, es decir, empleando mis dotes humanas que aún resisten, escribí lo que recordé sobre la llegada del hospital.” (Tarazona, 2008:111) El estado contemplativo del reptil se vuelve una especie de terapia *new age*: la animalidad como un reemplazo de la meditación yoga.

Aunada a esta trascendencia en el vacío, tenemos una visión del lenguaje como algo restrictivo, algo humano que se interpone al gozo y al conocimiento panteísta del mundo. El lenguaje es descrito como una nebulosa que impide acercarse a la esencia de las cosas, un sistema creado para distraer, confundir, mediar el acercamiento directo con la esencia o la unidad de las cosas⁷:

Para defenderme, le cuento la hipótesis que formulé tras sentir agua en mi ombligo, le digo que es un aviso de que algo termina. ‘Sin que los supiese —añado— es probable que mi alma humana sea líquida o una flema transparente, y haya decidido abandonar mi cuerpo, ya en tránsito hacia un orden que no es el de la razón o el lenguaje. (:124)

La mujer-reptil está por vivir una experiencia mística. Se trata de rebasar las barreras que se imponen entre su persona y el mundo exterior, para formar parte de algo significativo, pero incapaz de ser explicado con la razón o el lenguaje. Henry Corbin, estudioso del sufismo, lo expresa mejor al decir que en un viaje místico: “narrador, hecho narrado y el héroe de la narrativa son todos uno solo.”(Corbin,1998:165)⁸ Esta estructura hermética excluye nuevamente al testigo o lector. Lo enfrenta ante un mundo que sólo puede ser experimentado en primera persona. Tenemos pues que las Figuras 1 y 2 presentadas en el apartado previo, no cambian de manera directa, sino que van pasando de una a otra de manera alternativa. El momento en el que la narradora descubre su viaje interior coincide con el momento en que su relación con el compañero está ya establecida. Hay una contracción al nivel comunicativo y una expansión de la relación entre los personajes.

⁷ Otro narrador animal que expresa una problemática similar es el perro de la novela *Niebla*. Esto dice el perro del hombre: “Ladra a su manera, habla, y eso le ha servido para inventar lo que no hay y no fijarse en lo que hay. En cuanto le ha puesto un nombre a algo, ya no ve este algo; no hace sino oír el nombre que le puso o verlo escrito. La lengua le sirve para mentir, inventar lo que no hay y confundirse. Y todo es en él pretextos para hablar con los demás o consigo mismo.” (Unamuno, 1995: 282)

⁸ “narrator, narrated deed and hero of the narrative are all one.”

CAPÍTULO IV

Esta contracción a nivel comunicativo se enfrenta a una gran paradoja: por más que desee negar la funcionalidad del lenguaje, es imposible comunicarse sin él.⁹ La narración, por lo tanto, no cesa, el lenguaje se abre brecha entre una serie de blancos y silencios. La narradora quiere definir su metamorfosis, y de ahí que deba escribir sus apuntes. También busca comunicarse con los testigos, aunque en ocasiones esto sea imposible. En una ocasión, la mascota del compañero, un oso hormiguero, empieza a comer las escamas de la mujer-reptil. Ella quiere advertirle que no lo haga, pero el otro no le entiende. En otra ocasión, cuando el compañero la ve ingiriendo cucarachas y alaba su animalidad, ella busca la manera de responderle: “Para agradecer sus palabras hice el movimiento del cuello que me había pedido el día anterior. Si lo miraba de frente y torcía el cuello hacia cualquiera de los dos lados, mi cabeza cobraba una forma que a mi compañero le parecía atractiva” (Tarazona,2008:129). Hay un deseo de comunicación que no logra ser abatido por el estado de vacío.

El silencio y la incapacidad de comunicación son realidades frustrantes. La narradora se desespera con la animalidad del oso hormiguero, que no se detiene a reflexionar, y el discurso científico del compañero, que pretende descifrarla estudiando manuales de biología. Pero con el paso de los días, este silencio le permite acceso a otro discurso, hasta entonces, desconocido. Las horas, encaramada sobre la piedra, frente al mar, son su boleto de entrada a un estado de gracia: “No hay en los objetos un comienzo y un final, se encuentran unidos sin que pueda definir uno sin otro. Quizá mis primeros atisbos sobre esta situación ocurrieron cuando mis párpados adquirieron transparencia” (:132).

⁹ La manera de lidiar con esta paradoja se ve claramente en las descripciones que intenta Corbin para definir la experiencia mística: “La Imaginación está sujeta a dos posibilidades, dado que puede revelar lo Oculto sólo de manera a velarlo de nuevo. (Este velo) puede hacerse cada vez más transparente, ya que su único objetivo es permitirle al místico un conocimiento del ser tal cual es.” (This Imagination is subject to two possibilities, since it can reveal the Hidden only by continuing to veil it. (This veil) can also become increasingly transparent, for its sole purpose is to enable the mystic to gain knowledge of being as it is.) (Corbin, 1998: 187) Esta técnica de revelar por medio de la ocultación se conecta con el lenguaje simbólico del místico. “El modo religioso de aprehensión es un aumento en la transparencia de lo divino. Y siempre es algo concreto, cosas únicas (...) que sirven de apoyo a la relación entre lo vivido y lo experimentado “en el presente”. La relación establecida por este proceso de transparencia es de un orden *simbólico* e *intuitivo*.” (The religious mode of apprehension is a growth of transparency of the divine. And it is always concrete, unique things [...] which serve as a support for the relation lived and experienced “in the present”. The relation established by this process of transparency is of a *symbolic* and *intuitive* order) (: 26).

La implosión del mundo vuelve a la lengua articulada una redundancia, ¿para qué designar con las palabras cuando se es todo y nada a la vez? ¿Para qué dividir con el alfabeto algo que es uno e indivisible? “Ahora digo que el negro no es uno solo, sino que se encuentra contenido en el rojo, el azul y en todos los tonos de la naturaleza.” (:132) Los colores son por la misma razón que no son nada, su ser radica en su plenitud, no en lo que los hace distintos. Este lenguaje nuevo no le permite comunicarse con su compañero, ni con otro animal; no importa. Puede comunicarse con una voz, un ente abstracto, sin identidad, una voz que es todo y nada. La voz “no era sonora, se manifestaba de modo peculiar, mediante zumbidos que no formaban medias palabras o siquiera vocales. Sin embargo, yo entendía.” (:153)

Con este nuevo descubrimiento, la mujer-reptil tiene su primera victoria: ha ganado un nuevo mundo lingüístico. En este nuevo mundo hablan todas las cosas, incluso los embriones. Durante su embarazo, la mujer-reptil escucha su propio embrión: “Si escribo el sonido de sus gruñidos, por ejemplo: “ayhugrrrrruiiuogrrrr”, no tiene sentido; expresa emociones de animal que son intraducibles.” (:151) Intraducibles para el lenguaje de la razón, pero comprensibles para ella que se toma la pena de escribirlos, como si al hacerlo buscara un lector futuro que pudiera, algún día, entenderlos. “ayhugrrrrruiiuogrrrr” es más significativo para la mujer reptil que las frases de las personas que la rodean. Frente una enfermera que la atiende en el hospital, la mujer-reptil dice: “Me divierte saber que ella habla y yo soy incapaz de entender el mensaje de sus palabras. 'Usted habla como si yo supiese a qué se refiere', le dije.” (:167)

Alienada del mundo convencional, en búsqueda del estado místico que no anule su individualidad, la metamorfosis de la mujer-reptil se concreta y se realiza en un vacío. Pero éste, como escribe Paz en *El mono gramático*, es un vacío significativo: “Las cosas nos revelan, sin revelar nada y por su simple estar ahí frente a nosotros, el vacío de los nombres, la falta de medida del mundo, su mudez esencial.” (Paz,1974:100)

Mujer-reptil

Dentro de la tradición judeo-cristiana, la serpiente y la mujer forman un binomio extremadamente poderoso. Este binomio se entiende mejor en relación con su binomio opuesto. De un lado, tenemos la curiosidad y el apetito por la ciencia de Eva; del otro, tenemos la obediencia ciega de Abraham. Ambos confían en entes distintos y antagónicos. La serpiente

CAPÍTULO IV

demanda la rebeldía que acompaña la creatividad; Yahvé implica solemnidad de quien se sabe instrumento de algo incognoscible. Eva-Serpiente, Adán-Yahvé. Este antagonismo se replica incesantemente en toda la Biblia¹⁰, y acechará el imaginario social desde la Edad Media.

En el imaginario de la Edad Media, reprimir o controlar lo femenino es, en muchos casos, el camino más fácil para acceder nuevamente al Paraíso. De esta manera, en el libro *El bestiario esculpido en Navarra*, encontramos la siguiente afirmación:

Era pues normal”, dice Clébert, “que el tema iconográfico de la mujer atormentada por la serpiente conociese un gran éxito en la Edad media, en aquella época en que se vituperaba encarnizadamente la lujuria. Esta es simbolizada por una mujer desnuda a la que una serpiente muerde en el pubis, mientras que un sapo le devora los pechos. (Malaxecheverria,1995:82)

La mujer ha perdido su carácter original, su curiosidad científica y filosófica, para volverse sólo carne, pasión incontrolable. Aquella serpiente que le prometió sabiduría, la devora ahora por su parte más vulnerable. Esta imagen implica que, si el hombre logra superar la tentación física — análoga ya con la mental—, será salvado. La mujer se vuelve el enemigo a vencer.

Esta lógica la confirma Bianciotto en su libro, *Bestiaires du Moyen Age*. Nuevamente, la mujer se ha vuelto una serpiente, no hay diferencia entre ambas:

El pseudo Mandeville, por ejemplo, trata (...) de las doncellas cuyos cuerpos encierran serpientes, lo que hace sumamente peligroso al desflorarlas, circunstancia que sitúa a los maridos en la necesidad de recurrir a especialistas, los intrépidos “cadeberiz”, duchos en el arte de pasar la noche de bodas con las vírgenes recién desposadas, sin por ello perder la vida, en sustitución de los maridos legítimos. (Bianciotto,95:74)

¹⁰ Jorge Volpi escribe en su reseña sobre la novela de Tarazona: “La serpiente, el más astuto de los animales, no busca a Eva porque sea más tonta o más ingenua que Adán —descalificación inmerecida—, sino porque es su aliada, porque sólo la unión de la inteligencia del reptil y la sensibilidad de la mujer logrará trastocar la implacable tiranía de Yahvé y la lerda molicie de Adán. Eva aspira a la sabiduría, a tomar sus propias decisiones, a poseer la brutal condena que significa distinguir el mal del bien, y no duda en aceptar el pacto con la serpiente. Más aún: Eva, creada con el único fin de aliviar la soledad de Adán, acepta su condición animal y esa aceptación la torna libre. Eva sólo se emancipa del yugo de Yahvé —de ese yugo ferozmente racional y masculino— asumiendo su naturaleza reptil.”(Volpi, 2008)

Los Bestiarios medievales¹¹ les dan un significado simbólico a los animales que, en muchas ocasiones, se confunde con su significado literal. La barrera entre ambos, como lo afirma Umberto Eco, es bastante difusa.¹² Podríamos hablar entonces de una larga historia de metamorfosis mujer-serpiente con una clara connotación negativa. Como vemos en el Bestiario de Guillaume le Clerc de Normandie, escrito en el siglo XIII, la serpiente es uno de los animales más alejados de la santidad cristiana:

Messieurs, au nom de Dieu tout-puissant, ne ressemblez pas au serpent qui ferme ses oreilles, et les bouche à l'aide de sa queue et de la terre afin de ne pas entendre l'enchanteur! Quand vous entendrez la parole du Sauveur, ne vous bouchez ni la vue ni l'ouïe! (:94)

Brunetto Latini, en el mismo siglo, escribe: “De ce serpent (vipère), saint Ambroise déclare qu’il est l’être le plus cruel qui soit au monde, le plus dépourvu de pitié et celui qui renferme le plus de méchanceté”(160). La mujer se convierte en la víctima de una fuerza poderosísima a la que sólo puede oponerse alguien como Adán, es decir un hombre, y lo puede hacer gracias a que obedece a Yahvé —otro hombre. La enseñanza es clara y la amenaza explícita: el pecado y el pecador forman una simbiosis perfecta, desprendiéndose así del reino de los indiferenciados que es también el de Dios.

La metamorfosis de la mujer-reptil en *El animal sobre la piedra* puede ser entendida como una reversión de símbolo represivo aquí expuesto. Usando el lenguaje del psicoanálisis, podemos decir que se trata de la liberación de una neurosis ancestral. La serpiente que mordía los genitales de la mujer se asimila de manera creativa e incluso produce una descendencia. De ahí la importancia del resultado físico de esta hibridación: la identidad del huevo. En la identidad del huevo quedará resuelta la postura del nuevo símbolo. El hecho de esconder dicha identidad es una manera de mantener el suspenso más allá del texto.

Otro animal con una carga simbólica importante es la lagartija. Según el *Physiologus* — primer Bestiario, escrito en el siglo II de nuestra era—, tenemos que:

¹¹ Para entender mejor el género, vasto y complejo, del Bestiario, remitimos al lector al primer capítulo de este estudio.

¹² Umberto Eco escribe en su *Lector in fabula*: “Un homme du Moyen Age aurait pu dire qu’aucun événement de son expérience n’avait jamais contredit l’encyclopédie en ce qui concerne les habitudes des baleines.” (Eco, 1985: 171)

CAPÍTULO IV

En lo que concierne a la Lagartija de Sol. Como dice el Physiologus, Cuando envejece y se le debilitan sus dos ojos y ya no puede ver la luz del sol, ¿cuál es ardid al que recurre su bella naturaleza? Va y encuentra un muro de cara al este; y cuando sale el sol, sus ojos se abren y recobra su juventud. Del mismo modo tú, hombre, si aún llevas la vestimenta del hombre viejo (cf. Col 3:9), cuidado, no sea que los ojos de tu corazón se nublen. Encuentra un lugar inteligible, donde el Salvador Jesús Cristo se alzaré por ti, cuyo nombre el profeta lo llama “este”; y el sol de la rectitud (cf Mal. 4:2) abrirá tus ojos. Y tendrás una nueva vestimenta con la cual remplazar la antigua. Así habló el Physiologus en lo que concierne los nombres de cada especie.¹³(Physiologus,2005:141)

La renovación es imposible si no se ha reconocido de antemano la necesidad de cambio: para quien no sabe que está ciego, de poco sirve recuperar la vista. De ahí que la lagartija posea la sabiduría de quien reconoce su carencia. Mencionamos este animal porque podría aportar una nueva significación al texto. Si la mujer-reptil tiene más de lagartija que de serpiente podríamos estar hablando de un personaje que enfrenta con valor un cambio necesario. Es decir, estaríamos más en un nivel personal que histórico. Creemos que la narradora deja un campo abierto a la interpretación. Si bien llega a mencionar directamente a las lagartijas, el término “semejantes” es lo suficientemente vago para incluir a otro animal. Incluso, en el dado caso de que afirmara ser una lagartija, la fuerza histórica de la mujer-serpiente haría imposible erradicarla del campo semántico del otro animal.

La mujer-reptil conjuga pues, ambas interpretaciones. Puede ser, por un lado la mujer-serpiente redimiendo siglos de represión al acto inquisitivo, rebelde y creativo de Eva. Puede ser también la mujer-lagartija, hábil en su proceso de cambio y sobrevivencia, sabia en la aceptación de sus faltas. Cualquiera de estas dos interpretaciones ve, en el animal, un medio de trascendencia, ya sea pretérito o presente, histórico o cotidiano. Ambas interpretaciones ven en el animal una fuerza benefactora.

¹³ “Concerning the Su-Lizard. As Physiologus says, When it grows old and becomes weak in both eyes and cannot see the sunlight, to what trick does it resort by its nice nature? It goes and finds a wall facing east; and when the sun rises, its eyes are opened and it becomes young. Likewise you, o man, if you have the clothing of the old man (cf. Col 3:9), beware, lest the eyes of your heart become blind. Find an intelligible place, whence the Saviour Jesus Christ will rise for you, whose name is called “east” by the prophet; and the sun of righteousness (cf Mal. 4:2) will open your eyes. And you will put on new clothing instead of the old. So Physiologus spoke well concerning the names of each species.”

Testigos y Evocados

Podemos dividir a los personajes secundarios en dos grandes grupos: los testigos y los evocados. En la primera categoría se encuentran aquellos que intervienen durante el proceso de la transformación corporal. En el segundo, están aquellos que por una u otra razón, provocaron dicho cambio. Los primeros establecen una relación dialéctica, fluida, con la mujer-reptil. Los segundos son un recuerdo que debe superarse. Entre estos dos polos, fluctúa la acción de la protagonista.

Testigos

Durante la metamorfosis, la mujer-reptil recibe la ayuda de un hombre y su mascota. Como ya hemos visto, al hombre se le llama únicamente el compañero; su mascota, hecho extraño, es un oso hormiguero. ¿Por qué un oso hormiguero de mascota?

Una posible interpretación tendría que ver con una gradación de la animalidad: el hombre en un extremo representaría a la humanidad, el oso hormiguero en el otro extremo representaría lo animal, y la mujer en un proceso de transformación estaría entre ambos polos. Esta hipótesis se sustenta cuando llega el momento de mayor animalidad en la mujer. Surge entonces una situación de competencia entre reptil y oso hormiguero, sobre todo, cuando se trata de buscar comida: “Lisandro se ha comportado de manera agresiva hoy: me ronda y, al estar cerca, gruñe en señal de rechazo. No tiene dientes porque no los necesita, su lengua le basta. Mi compañero dice que Lisandro distingue mi reciente animalidad” (Tarazona, 2008:85). Esta animalidad se ve, por otro lado, frustrada al nivel de la comunicación. La mujer reptil no logra, por más palabras y señales, decirle a Lisandro que no coma sus escamas muertas. Llega incluso a tragarse una escama y actuar el vómito, sin resultado alguno. A la mujer-reptil y al oso hormiguero los separa un vacío lingüístico.

Otra posibilidad de la aparición del oso hormiguero, es la de cumplir el rol de testigo. El testigo le concede al personaje, en este caso a la mujer-reptil, un público con el cual evaluar su comportamiento. El problema con esta hipótesis es el completo silencio de Lisandro. A diferencia del compañero, que evalúa y participa en el cambio, el oso hormiguero es completamente pasivo. Además, carece de un lenguaje humano capaz de comunicarse con la mujer, y cuando la metamorfosis se completa, tampoco se encuentra presente para dialogar con

ella en el nuevo lenguaje animal. Podemos concluir entonces que este personaje sirve como paralelo a la animalidad de la mujer-reptil, aunque ignoramos el motivo de una elección tan extraña como mascota.

El compañero, como se le llama al hombre que alberga a la mujer-reptil, es otro misterio. Desconocemos todo de él, incluso su nombre. Su participación, sin embargo, es primordial en la trama. Es él quien devendrá el verdadero testigo de la metamorfosis. Así lo afirma la narradora: “Él aceptó ser testigo de mi metamorfosis.” (:64), y el capítulo en el que se le menciona por vez primera se llama: “Testigos” (el plural engloba también al oso hormiguero). La mirada del compañero es el segundo destinatario de la mujer reptil, y el primero al interior de la trama. Por tratarse de un ser humano, la narradora se ve obligada a dejar un testimonio lingüístico de su metamorfosis. Cuando, al final, el compañero desaparece, ella dice: “He tratado de contar lo sucedido con claridad. Ahora ya no existe a mi lado ninguna persona que pueda dar constancia de mis hechos.” (:143) La claridad permanece después de la desaparición del compañero, pero por poco tiempo.

De esta manera, la novela recrea la relación autor-lector al interior del texto. La mujer-reptil intenta dejar un testimonio coherente de su metamorfosis con la finalidad de ser comprendida. El testigo, a su vez, influye de manera determinante en el proceso.¹⁴ En algún momento de la historia, el testigo lee libros de biología para informarse sobre la metamorfosis de la mujer: “El otro día dijo que si iba a ser un tritón podría alegrarme porque mi media de vida alcanzaría los quince años.” (:79) También pone en duda la metamorfosis con un detalle entre chusco y serio: “Mi compañero dice que nunca ha visto un reptil con ombligo.” (:124)

A parte de esta relación testimonial, es difícil establecer las intenciones reales del compañero. Si bien los dos personajes practican una relación sexual a distancia, no interviene en ella ninguna pasión carnal ni sentimental. El compañero se masturba arrojando el semen a una piedra, sobre la cual se posa la mujer-reptil. Difícil afirmar que lo mueve una pasión sexual. Otra posibilidad es que haya experimentado compasión al verla. Pero este hecho no se explica, como

¹⁴ Milagros Ezquerro explica este proceso textual de la siguiente manera: “Se evidencia así que la significación de un texto, lejos de ser algo fijado, es al contrario un fluido que corre, circula, regenerándose sin cesar: el sentido no es sentido (no tiene sentido) si no circula. El sentido circula del sujeto alfa al sujeto omega, pasando por el semiotopo, y luego, en sentido contrario, por el mismo camino, acarreado hacia el sujeto alfa las informaciones recogidas en el sujeto omega.” (Ezquerro, 2007: 33)

tampoco lo hace el motivo de su separación al final de la novela. El compañero le pide simplemente a la mujer-reptil que cierre la puerta de su cuarto y jamás la vuelva a abrir. Así lo hace ella, y no volvemos a saber nada de él. Lisandro, el oso hormiguero, sale también de la casa sin mayores explicaciones. De él, la narradora dice: “Lisandro tuvo el destino de un esclavo y su lealtad terminó cuando mi compañero dejó de necesitarlo para salir a la calle.” (:157) No hay despedida romántica, ni despedida cualquiera, hay un cambio de página, que nos transporta, de pronto, a un hospital. Podemos afirmar, por lo tanto, que la función de los personajes es satelital, carecen de una órbita propia, giran alrededor del núcleo representado por la mujer-reptil. Salvo en el momento en que el compañero se reproduce físicamente con la mujer-reptil, y logra así, trascender la periferia.

En menor medida que el compañero, la gente del pueblo cercano a la playa también interviene en la novela con su mirada crítica. En una ocasión en la que debe salir de casa, la mujer-reptil escribe: “Cuando salgo a la calle llevo un sombrero de palma que engaña a los demás. Lo hago también para quebrantar la certeza de los otros. No soy lo que ven.” (:113) Difícil imaginar a un reptil velando su identidad con un sombrero. Es más fácil creer en la posibilidad expuesta por la misma narradora cuando dice: “Me detuvieron porque caminé desnuda —o eso dijeron.” (:163) La clave de esta frase es la parte final: “eso dijeron.” Nuevamente aparece un testigo que pone en duda la mutación. Los otros ven una mujer desnuda, mientras que ella, la mujer, se ve como un reptil. Esta ambigüedad nos sirve para destacar que la narración y su significado se dan desde el núcleo de ella, la mujer-reptil, y como tal, no tiene que hacer concesiones a los otros. Es tarea de éstos buscar su propia interpretación.

Evocados

La metamorfosis, aunque narrada de manera cotidiana y rutinaria implica un gran desafío. La mujer-reptil ha huido de su casa con un aullido animal ahogado en el cuerpo. Cuando por fin logra liberarlo, escribe: “Hablaré del alivio. Diré que esta metamorfosis me salvó la vida.” (:165) Sabemos que, previo al comienzo de la trama, su madre ha muerto. Podemos imaginar, por el deseo expresado de la mujer-reptil de salir de su casa, que ambas vivían juntas. Muy probablemente, la hermana también muere o sufre de una depresión grave. Así la recuerda la mujer-reptil en su narración: “Mi hermana crió dentro de sí misma aves que le rompieron las

vísceras a picotazos. Así me lo dijo.¹⁵” (:21) La madre y la hermana son ejemplos que muestran los riesgos del fracaso, a la vez de ser alicientes para afrontar, de manera directa, el problema.

Sin estos personajes evocados no se entiende el peso del desafío y el esfuerzo que implica ganarlo. Ya consumada la metamorfosis y el embarazo, a punto de terminar la historia, la mujer-reptil escribe: “Seré precisa, no quiero alterar ninguno de los hechos en esta parte de mi testimonio. No diré nada que no sea lo que sucedió. Hablaré como sé hacerlo, con la valentía de una bestia.” (:157) Primero menciona la precisión usada en las descripciones, luego la función de los testigos, y, por último expresa el peligro del desafío, enfrentado con la “valentía de una bestia”. La bestia ha dejado de comerle las entrañas, el aullido se ha liberado.

El logro de la mujer-reptil se materializa en el embarazo. El embarazo es un símbolo de victoria: “Mi estirpe durará para siempre, al menos por un tiempo inmenso que la mente no puede imaginar. Mi madre, mi hermana y yo tendremos descendencia.” (:93) La mención a los personajes evocados, es una manera de aceptar su descendencia y, a la vez, de trascenderla. La familia se verá perpetuada con una hija. Al huevo, la mujer-reptil se dirige siempre en femenino, como si estuviera segura de que se tratara de una hembra. La lógica de la historia, madre-hermana-hija, parece indicar que está en lo correcto, la descendencia debe ser un nuevo híbrido de mujer y animal liberado. Ella será la encarnación de su testimonio, la vida de su escrito. Por lo mismo, su desaparición al final de la novela, representa un gran vacío en un texto ya de por sí poblado de ellos. Se trata de un vacío latente de significados y plagado de ambigüedades: ¿nació la hija, murió, vivió, escapó del hospital, fue secuestrada? ¿Existió la hija o fue un invento de la madre? Como lectores y testigos, giramos alrededor de estas interrogantes.

Carácter Fantástico

Para Todorov, la literatura fantástica es un género, cuyas obras obedecen a una regla primordial: el lector debe experimentar la incertidumbre frente a un fenómeno anormal, en el momento en que ésta incertidumbre se resuelve, ya sea con una respuesta racional —y en este

¹⁵ El hecho de que el animal ataque las vísceras, nos remite de nuevo a la analogía entre la mujer y la serpiente: “Clébert escribe que el hombre se vio intrigado desde un principio “... por la analogía entre las entrañas de la tierra y las suyas propias, su vientre donde la digestión y la expulsión se hacen a través de vísceras serpentiformes. La serpiente vive en el hombre de varias maneras.” (Malaxecheverría, 1982: 76)

caso, estaríamos hablando de lo “extraordinario”—, o por un elemento sobrenatural — “maravilloso”—lo fantástico termina.¹⁶

Si tomamos en cuenta esta teoría, los personajes que hemos denominado *Testigos* aportan el carácter fantástico a la novela. Se filtran en el discurso hegemónico de la narradora sembrando la semilla de la duda, pero son incapaces de revelar la posible farsa, porque no controlan la maquinaria narrativa. Podríamos decir, que el mecanismo escapa a la entropía regulándose a sí mismo con su propio excedente de incertidumbre. El veredicto del lector fluctúa entre la visión de la narradora y los testigos. Aunque es claro que la posesión de la voz narrativa hace de la mujer-reptil el centro de interés y simpatía.

Muy distinta a esta postura de lo fantástico, es la que se expresa en el punto de vista de la narradora. Ella nunca pone en duda la metamorfosis. El animal es un hecho sobrenatural, sin explicación lógica. En términos de Todorov, la metamorfosis sería un hecho “maravilloso”, debido a la intervención de lo sobrenatural. Nosotros preferimos mantener el mismo término de lo fantástico, pero abordarlo desde distintos puntos de vista. Es decir, plantear lo fantástico con su correspondencia en los *Testigos* y la *Mujer-reptil*.

De esta manera, la primera perspectiva, ubicada en la visión de los testigos, responde a la postura de Todorov. La segunda debemos situarla en la visión de la narradora y su sustento teórico más válido se encuentra en un autor como Julio Cortázar. Hablando de su lector ideal, Cortázar declara que éste debe percibir una diferencia entre la noción de realidad.

Casi todos los cuentos que he escrito (...) se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. (Goloboff,1997:22)

Cortázar no distingue entre una razón capaz o interesada en diferenciar lo extraordinario de lo maravilloso, lo real de lo fantástico. Al eliminar la causa: la razón; elimina su consecuencia: la explicación. De ahí que un hombre que vomite conejos no se cuestione jamás sobre los motivos

¹⁶Todorov escribe en *Introduction à la littérature fantastique* : “Le fantastique, c’est l’hésitation, éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.” (Todorov, 1970: 29) Y : “La foi absolue comme l’incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique ; c’est l’hésitation qui lui donne vie.”(: 35)

CAPÍTULO IV

racionales de supadecimiento, y se preocupe, en cambio, por ocultar los conejos.¹⁷ Esta postura se amolda al carácter fantástico de la narradora. La metamorfosis en animal se lleva a cabo dentro de un espacio coherente con sus propias reglas. Al quedar claro los motivos, y al ir adivinando las consecuencias tangibles y abstractas del cambio, se construye un espacio “real”, es decir, un espacio transitable para cualquier lector. Si en él, se encuentra una mujer transformada en reptil o un burócrata transformado en insecto, podemos hablar de un evidente carácter fantástico en la trama —en oposición, a un carácter maravilloso.

De esta manera, dos posturas distintas de lo fantástico, manejadas desde dos elementos distintos al interior del texto, muestran, para empezar, que el género es diverso y maleable.¹⁸ Segundo, que el texto no puede ser entendido con un solo criterio. En esto, como en su tema central, aboga por lo híbrido y lo diverso. Si los Testigos contribuyen con su actuar a propagar la incertidumbre, la narradora lo hace con la diversidad de realidades posibles. Extrañamente, ambos mecanismos funcionan de manera óptima, sin deteriorar o afectar el valor del otro. Un lector puede dudar de la veracidad de lo narrado, a la vez que puede transportarse a un mundo donde lo menos importante es la justificación racional de lo sucedido, “la geografía bien cartografiada.” Se puede acreditar el suspenso al intentar responder a la pregunta: ¿quién tiene la verdad de los hechos? Podemos aplazar dicho suspenso, y realizar una inmersión a un mundo donde todos los hechos son potencialmente significativos.¹⁹ Las fronteras se difuminan, resaltando la variedad de campos en los que pueden transitar los diversos lectores.

¹⁷ Piglia amplía el concepto al escribir: “Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar.” (Piglia, 2005: 12)

¹⁸ Sobre lo fantástico, escribe Ezquerro: “La literatrua de lo fantástico no es, para mí, un suburbio marginado del campo literario, sino al contrario el territorio de lo extremo, el lugar donde se juega el estatuto mismo de la literatura. Territorio de tensiones y de experimentos, donde se invierten poderosamente sujeto productor y sujeto receptor. Campo abierto a la hibridación de los géneros y de las escrituras. Es por antonomasia el lugar de lo impuro.” (Ezquerro, 2007: 134)

¹⁹ Para autores como Deleuze, el secreto no estaría en dilucidar si la metamorfosis existió o no, lo importante es el proceso, el devenir: “Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même (...) Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient.

Blancos

Varios fragmentos conforman la narrativa de *El animal sobre la piedra*. La extensión de cada uno varía desde una frase hasta dos páginas enteras. Lo más común es que intervenga un espacio en blanco si se rebasan los cinco párrafos. Este espacio en blanco, sobra decirlo, es un espacio signifiante. Milagros Ezquerro escribe al respecto:

Así pues, cada blanco tiene una forma y un significado particulares, en función del sistema de signos que lo contiene. De la misma manera, cada “silencio” entre las palabras o las frases de un discurso oral tiene una significación peculiar, en función de la red de significaciones en la que se encuentra. (Ezquerro,2007:16)

Lo importante es pues, entender los blancos en la relación que establecen con los contenidos semánticos. Esto, no con la finalidad de agregarle un nuevo sentido a lo escrito, sino a lo no escrito.

Para empezar, podemos afirmar que la cantidad de blancos es constante durante toda la novela. Es decir, no aumentan ni disminuyen cuando se alcanza la metamorfosis, o se pierde el lenguaje, o nace el huevo.El blanco funciona a un nivel local del texto más que general. Podemos identificar cuatro funciones distintas.

La función enfática

Una vez que la mujer ha sido auxiliada por el hombre, se nos describe el trayecto a su casa. A la descripción sucinta de la casa, le sigue un blanco y luego la frase “El hombre se ha vuelto mi compañero.” (Tarazona, 2008:53), seguida de otro blanco. Durante el viaje en avión, después de una descripción de la tierra vista desde el cielo, viene un blanco, luego la frase: “Mi madre desapareció porque se cuerpo se volvió humo.” (:18), seguida de otro blanco.

En ambos casos, la frase nominativa de una estructura gramatical simple, resume de manera tajante lo sucedido. El blanco que la rodea es un silencio aquiescente y completo. No hay lugar para disquisiciones, ni explicaciones, éstas salen sobrado. El blanco se vuelve como la

Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu.”(Deleuze, 1980: 291)

CAPÍTULO IV

superficie lisa de una piedra.

La función de silencio

Esta función puede equipararse con la función del silencio en la música. El texto aborda el mismo tema con distintas variaciones. Sin el silencio, la variación podría caer en lo repetitivo, con él, se armoniza con una pausa. Aquí el ejemplo más claro:

Al despertar me miro la piel, la noto más blanca, incluso creo que tiene otra consistencia.

Me pellizco, froto una mano contra la otra. No siento con la misma intensidad que antes. Mi tacto ha disminuido.

La comezón sigue, si me rasco incrementa pero no puedo dejar de hacerlo.

La adolescente despierta, tiene un sueño envidiable.

Veo que en algunas partes de mis brazos la piel se desprende. (:32)

El tema constante es el cambio de piel. A la primera sensación de extrañeza, se le agrega la comezón y, por último, el desprendimiento. La repetición, atenuada por los detalles, implica un hecho inevitable que se va gestando. Sin los blancos, la sensación de proceso en gestación quedaría perdida.

Tenemos otra técnica de variación donde está implicado la repetición de un sueño en las páginas 153 y 154. No sabemos si se trata del mismo sueño o de tres sueños distintos, tampoco importa. La variación aporta una sensación de espiral en la que los blancos van marcando los escalones o gradaciones distintas. Antes de llegar al último blanco, la narradora escribe: “Íbamos tomados de la mano, bajamos del autobús y nos sentimos satisfechos al ver la cauda de humo azul que dejaba el aire.”(:154) Esta cauda de humo azul es la imagen de este blanco.

La función de marcador cronológico

Este blanco es el más común en la narrativa. Sirve para transportarnos en el espacio y el tiempo sin necesidad de una explicación anecdótica. La narradora lo usa de manera regular en su escrito:

He llegado a mi destino, estoy aliviada.

Compro el boleto de tren en la taquilla del aeropuerto. Tomo un café.

Debo haberme quedado dormida al ocupar el asiento del vagón porque no recuerdo cuándo comenzó a moverse. (:37)

Este blanco implica la participación activa del lector. Para empezar, es su decisión construir la trama faltante o ignorar lo sucedido en ese lapso de vacío. Una vez cubierto el vacío, lo siguiente es preguntarse por qué surgió un blanco en tal o cual frase y no antes o después. Es decir, ¿cuál es la importancia de la última acción antes del blanco y la primera que le sigue? En este caso, por ejemplo, la frase “Tomo un café”, representa un hecho aparentemente trivial. ¿Por qué no intervenir antes y saltar hasta la escena del tren? ¿Cuál es la intención al dejar el hecho de que la mujer-reptil se tomó un café? ¿El narrador quiere señalar la extrema fatiga del personaje que, a pesar de tomar un café cayó dormida, o quiere tipificar a su personaje como alguien con una costumbre específica? Cada marcador cronológico aporta un significado nuevo a la acción que la precede y la sigue.

La función digresiva

Después de describir las sensaciones que la hacen creer estar embarazada, viene un blanco y después la pregunta: “Si estoy transformándome en un reptil, ¿mi descendencia será ovípara?” (:80) Sin responder a la pregunta, le sigue un blanco de mayor extensión de lo normal, y otro párrafo donde se menciona una posible hospitalización durante un periodo de tiempo que la mujer-reptil no recuerda. Entre todos los blancos, es éste el menos usado. La narración se concentra en un solo tema, y no lo deja ni cuando aborda a otros personajes. Incluso en esta ocasión, el tema principal sigue siendo el cambio; aunque, por única vez, la narradora se concede un tono irónico. Esta ironía le da un escape a cierta pesantez y seriedad del texto.

Así pues, siguiendo estos cuatro recursos, el blanco cobra un significado importante en el texto. Jugar con estas variedades es la partida del productor, jugar con las interpretaciones es la del receptor. Aquí postulamos una interpretación posible: la proliferación y variedad de blancos representan en el texto una arquitectura de pasadizos. Es decir, se rehúye el asidero de la trama, el mensaje y la lengua, en busca de potenciar lo sugerido. El mayor riesgo es caer en la vaguedad; la ganancia: reproducir una variedad de interpretaciones. La implicación de este desafío es que, a mayor proliferación de blancos, mayor ligereza en la lectura y menor asidero al interpretarla. Para apoyar aún más esta hipótesis tenemos también el uso de imágenes en el texto,

pero antes de abordar este tema, nos gustaría concluir este apartado con una nueva insistencia sobre la importancia del blanco. Escribe Luis Felipe Fabre, en su libro *Leyendo agujeros*: “Leer agujeros es entender que los huecos que llagan un texto son también una escritura: el braille de lo desaparecido. Es poner el dedo en la llaga y decir « llaga »” (Fabre,2005:12)

Imágenes

La editorial Almadía ha innovado en el diseño de sus libros con el uso de imágenes en dos fundas. Estas imágenes crean una técnica de *trompe l'oeil*. Son los primeros en México en crear la doble portada. En la novela de Tarazona, tenemos en la primera funda, la silueta de un pie de mujer con tacones altos. Al destapar la funda, se encuentra la imagen de un animal fantástico. Esta manera explícita de confundir la percepción visual en la portada implica un acercamiento atento del lector: no todo lo que ve, a primera vista, es cierto. Si bien dicha técnica editorial se practica en todos los textos publicados por la editorial, no resta que en este caso su uso genera una reacción específica en relación a uno de los elementos más importantes del texto: la ambigüedad de la metamorfosis.

Pero dejando a un lado los elementos para-textuales, y adentrándonos al texto en sí, se encuentran en él ocho imágenes en blanco y negro. Al no aclararse el nombre de un posible ilustrador, es posible asumir que son creación de la misma autora, aunque esto tampoco está probado.²⁰

Al igual que los espacios en blanco, estas ilustraciones funcionan en relación con el resto de los sistemas semánticos, se integran de manera activa en el texto. Es nuestra labor por ahora analizar su significado.²¹

²⁰ En una entrevista con la autora, ella nos aclara: “Las ilustraciones son mías. Alejandro Magallanes, el diseñador editorial de Almadía, realizó los trazos para darles mayor uniformidad. Él suele decir que le gustan más mis originales, yo digo que la ayuda de su trazo resultó muy bien.” (Tarazona, 2010)

²¹ Desconozco la dificultad y los costos de imprenta para la inclusión de imágenes en un libro, no obstante, no deja de ser sorprendente que un material como la hoja en blanco haya sido monopolizado por la letra, a tal punto que no recuerdo otro libro de ficción escrito por una mexicana con la inclusión de imágenes. Es posible afirmar que la fuerza de la palabra escrita ha mantenido a raya a cualquier otra expresión semántica, sea dibujo, partitura o fotografía. En esto, la novela de Tarazona establece una novedad.

Empecemos diciendo que las ilustraciones no son grandes elaboraciones técnicas. Algunas, de hecho, son extremadamente sencillas: tres puntos, dos semicírculos con puntos adentro, dos círculos con puntos adentro. La imagen quizá más compleja es la silueta de un cuerpo recostado, y aún en ella se adivina un trazo vacilante. Podemos asumir en base a esto, que se trata, posiblemente, de la obra de alguien que diseña sobre un cuaderno privado o un diario de viaje; alguien poco preocupado —o que simula estarlo— de un público experto que aprecie las técnicas de la ilustración, y sí en cambio, interesado por un público que logre comprender sus implicaciones emocionales. Las imágenes son, en este caso, una puerta a la intimidad de la mujer-reptil. Desmontan la estructura clásica del relato ficticio con trazos sencillos, trémulos y lúdicos.

Aunque sería posible encontrar una línea argumentativa entre todas las imágenes, creemos que su mensaje se configura mejor a un nivel local en el texto. No se trata, por otro lado, de una subordinación directa con lo escrito —como sucede, por ejemplo, con los cómics o los libros ilustrados para niños, donde el texto no se entiende, o se entiende mejor con la imagen. En este caso, podríamos hablar de un diálogo entre escritura e imagen, donde ésta última recrea en ocasiones ala primera. Para analizarlo mejor veamos imagen por imagen.

La primera imagen, en la página 40 (Figura 3), es de una silueta recostada con las piernas abiertas y un brazo extendido. La siguiente frase del texto: “Antes de dormir quise ir a la orilla del mar.”(:40), aclara el significado de la imagen como un futuro deseado. La relación es pues, directa: texto e imagen sostienen un diálogo evidente. Por otra parte, es importante notar la vaguedad en el género y la identidad de la figura humana: podría tratarse de cualquier persona. Esto es importante, sobre todo, si consideramos la misma vaguedad con la que es presentado el compañero. Los individuos carecen de rasgos distintivos ya sea en la descripción escrita y la pictográfica.

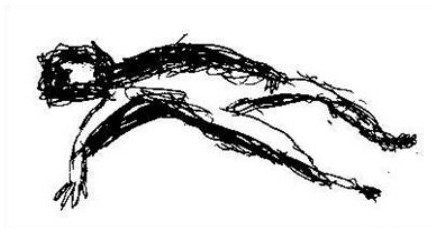


Figura 3

CAPÍTULO IV

En la página 74 (Figura 4), se nos presentan dos formas extrañas, una elipsis y un triángulo inverso, ambos rellenos con escamas.



Figura 4

De nuevo el trazo es trémulo y, en este caso, la significación es demasiado vaga. Cualquier interpretación es posible y, por lo mismo, subjetiva. Se rompe así el lazo directo entre los dos lenguajes —pictórico y escrito—, forzando la labor interpretativa a trabajar al máximo. Una interpretación posible, sería el paso de lo identificable —la silueta humana de la ilustración previa—, a lo desconocido, como metáfora de lo sucedido en el cuerpo de la mujer-reptil. Para sustentar esta hipótesis, tenemos dos texturas escamosas, como si fueran una parte de su cuerpo. Otra manera de leerlas, sería en relación con las imágenes siguientes. Las imágenes de la página 86 (Figura 5) representan, a primera vista, un misterio. La presencia animal está sugerida con los puntos negros en forma de ojos. Tenemos en ambas imágenes la misma dualidad repetida; la forma triangular, aunque ahora de manera inversa; y las formas abstractas que descomponen la primera silueta humana. Podría tratarse de una variación ilustrada de la metamorfosis corporal: el cuerpo yacente, indefenso del principio, se vuelve amorfo. Esta relación entre imágenes, sin embargo, se atenúa cuando leemos el texto que precede a la última imagen. En éste, se nos dice: “A la par del descubrimiento, después de comer, paso mi lengua por la bóveda del paladar porque me duele y descubro dos pequeñas protuberancias alineadas de manera simétrica.” (:86) Los puntos negros son, por lo tanto, las protuberancias. De nueva cuenta, como en la primera imagen, podemos identificar una correspondencia entre palabra e imagen que encierra a esta última en un significado más preciso.

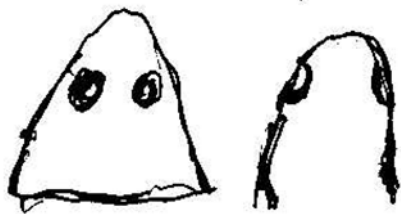


Figura 5

Los dos círculos radiantes, con un punto negro en su centro, de la página 103 (Figura 6), agregan un nuevo elemento a las imágenes: movimiento. Se deslizan sobre la página al encuentro de algo o alguien. Los textos que rodean esta imagen no aportan una interpretación directa, aunque provocan algunas evocaciones. En el texto previo se nos narra un encuentro post-mortem entre la mujer-reptil y su hermana. Esta última le entrega un fragmento de su corazón: “Era como una perla roja aunque de mayor tamaño.” (:103) Después de la imagen, la mujer-reptil cae en un foso del cual no encuentra escapatoria. Descubre una luz que busca que emana de ella misma: “lo único que pude deducir es que había adquirido luz propia, que era fosforescente.” (:103). Los dos puntos, ¿son el corazón de la hermana duplicado?, ¿son la luz que la dos mujeres representan?, ¿son células mutadas? ¿óvulos fecundados?



Figura 6

En la página 108 (Figura 7), tenemos la imagen de lo que podría ser la silueta de un individuo, con seis puntos marcando una línea desde su coronilla hasta el comienzo de su espina dorsal. Estos mismos puntos se alinean a un costado suyo. El texto que precede a la imagen aporta la explicación más clara:

Tuve una punzada en la cabeza que, al atenuarse, se convirtió en comezón, me rasqué.

CAPÍTULO IV

Descubrí una protuberancia en la coronilla que parecía un hueso bajo la piel. ¿Me saldrá un cuerno? Me pregunté. Bajé un poco más la mano, palé el resto de mi cráneo y descubrí con entusiasmo que contaba con una línea perfecta de varios huesos que estaban creciendo. Era la corona de un animal prehistórico, supuse. (:107)

El significado se encuentra, parcialmente, resuelto. Una de las imágenes retrata este dolor que nace en la cabeza y se va convirtiendo en comezón. Pero la otra, la línea de puntos, queda sin resolver. ¿Es el alineamiento de los seis puntos una metáfora de una fuerza externa que se imprime en el hombre? ¿Por qué seis puntos? De nuevo, como en la imagen del hombre/mujer recostado, hay una ambigüedad en el género de la silueta.

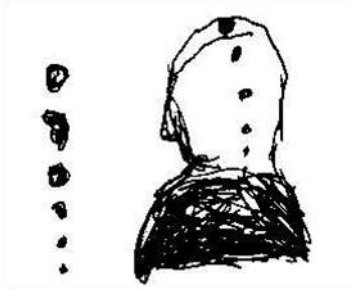


Figura 7

En la página 158 (Figura 8), el personaje del compañero, le pide a la mujer reptil que cierre la puerta de su cuarto y jamás la vuelva a abrir. Después de esta orden, aparece la imagen de una puerta cerrada. Aquí la relación es directa.



Figura 8

En la página 169 (Figura 9), previo a la imagen de los tres puntos negros ordenados en forma de triángulo, se lee: “Cada siete días aparece un lunar nuevo en mi pecho, cuento tres en la piel que cubre mi corazón. Los lunares forman un triángulo irregular.” (:160) Es importante notar en estos dos casos, y en los que hemos aportado una significación aparentemente unívoca, que el texto precede a la imagen —una excepción sería la primera imagen de la silueta recostada, cuyo texto “explicativo” viene después. Por otro lado, cuando hemos intentado encontrar un significado más o menos clarificador, ha sido imposible encontrarlo antes o después de la imagen. Esto podría explicarse de dos maneras no excluyentes: el autor aporta la explicación de la imagen, previa a su aparición, para disminuir así la incertidumbre en el lector; o el autor aporta dicha explicación otorgando una jerarquía al texto sobre la imagen secundaria.



Figura 9

He dejado el análisis de la imagen de la página 79 (Figura 10) para el final con toda intención. En ella se lee la frase: Me llamo Irma. La frase es importante, en primera instancia, porque nos revela el nombre de la mujer-reptil, mismo que no vuelve a repetirse en todo el texto. La frase está subrayada y escrita con una caligrafía simple y trémula, no es la caligrafía de la mujer reptil, sino de su compañero: “Hace dos días estuvimos nadando en el mar. Mi compañero sonríe más a menudo desde entonces. Le presté mi libreta para que escribiera cómo fue que le dije mi nombre. Vamos acostumbrándonos uno al otro” (:78). El hecho de que sea él quien escriba el nombre de ella es relevante. Para empezar, podría tratarse de una añoranza del *logos* que ella, con su metamorfosis, está a punto de perder. Otra interpretación posible está relacionada con el hecho de que ella le pide escribir el *cómo* fue dicha la frase. Se trata pues del intento de traducción de un lenguaje verbal a otro escrito. Esta traducción sería una variante de la

otra gran traducción que se lleva a cabo: la de las imágenes. El *cómo* del lenguaje verbal queda, por su parte, retratado con una caligrafía simple, trémula, casi como la de un niño. Esto nos hace pensar que la manera de hablar de la mujer-reptil se conjuga a la perfección con la finalidad de su metamorfosis: es un habla reticente, dubitativa, lo cual implica, en cierta manera, un anhelo de silencio.

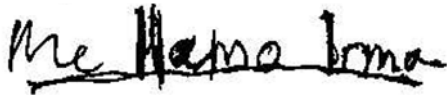


Figura 10

Intertextualidad

Un antecedente intertextual ineludible de *El animal sobre la piedra* es el cuento del escritor argentino Julio Cortázar, “Axolotl”. Este cuento trata la metamorfosis de un hombre en pez. El narrador tiene la costumbre de ir al Jardin des Plantes, en París, a admirar estos peces con supuestos rostros aztecas. Al poco tiempo, esta admiración se convierte en una obsesión. No transcurre un día sin que el protagonista compre su boleto de ingreso al acuario. En las noches, de vuelta en su casa, no hace más que imaginarlos, pasivos, inmóviles, en el agua. “Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente. Los ojos de los axolotl no tienen párpados.” (Cortázar, 1969:166) El protagonista atribuye la inmovilidad de los peces a una disposición a la contemplación pasiva: “Oscuramente, me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad diferente.” (: 163) En realidad, la causa es más mundana: son nueve axolotles encerrados en una pecera de pequeñas dimensiones, al moverse se dan de golpes en la cabeza, y lo que es peor, en la cola; la cola es su centro de sensibilidad. Todo esto lo descubre el protagonista cuando, al final del cuento, se vuelve él mismo un axolotl.

Los humanos suelen juzgar a los animales en base a la cercanía que guardan con ellos. En esta escala de valores, donde la cima la ocupa el humano, el pez se ve bastante desfavorecido. Por eso mismo, por su diametral diferencia con el humano, es que el narrador se interesa en ellos: “La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi

reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles.” (:164) El narrador descubre una humanidad velada en los axolotles: “Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad.” (:165) Lograr una identificación con uno de los animales más disímiles al hombre, y sin embargo, fundamentar esta misma identidad en características humanas, es uno de los mayores logros del texto: amplía el espectro de la metamorfosis a todo ser vivo.

¿Quién decide el destinatario de la metamorfosis? ¿Cuál es su motivo? ¿Se trata de un castigo o de un premio? El narrador experimenta, instantes después de la metamorfosis, una angustia comparable a la de aquel que entierran vivo. Pero con el tiempo, la angustia también desaparece. La situación es inevitable, el hombre-axolotl se resigna a ella. Los motivos son tan obvios como imposible su explicación, simplemente sucedieron, como un cambio del agua en vapor: “Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa.” (:168) El narrador es un axolotl porque piensa como un hombre. En esto radica el terror mezclado a la curiosidad del texto. ¿Quién nos asegura que la mirada de cualquier animal desea, en realidad, atraer nuestra atención para forzarnos a la metamorfosis?

El diálogo entre los dos textos, cuento y novela, se establece en dos registros principales. El primero es la finalidad mística de la metamorfosis, el segundo, su interés en la descripción física del cambio. Ambos textos descubren en el animal un estado de resignación panteísta: “abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad diferente.” (: 163) El animal como un núcleo espiritual, un ser despojado de todas las capas históricas, sociales, psicológicas del humano engullido en su entorno. El animal como símbolo de una divinidad. En el texto de Cortázar, tenemos también una descripción minuciosa de lo que es ser un axolotl. Se trata de propiciar el cambio a través de su realidad más tangible, afectar al lector desde los sentidos, para luego sugerir una realidad mental distinta. Los dos animales sufren o gozan de la transparencia de los párpados: mientras que uno ve siluetas, el otro vive un día y una noche sin pausa.

Contexto literario

Reseñas de la novela de Tarazona se publicaron en periódicos y revistas culturales de gran difusión en México como lo son *Milenio*, *Letras Libres*, *Suplemento Cultural Reforma* y *La*

CAPÍTULO IV

Jornada. Concuerdan casi todas en que la novela trata de un proceso de maduración y fortalecimiento del personaje, que se da por medio de la metamorfosis. Claudia Amengual, en el suplemento *Hoja por Hoja*, escribe:

El animal sobre la piedra, primera novela de Daniela Tarazona, es una recreación alegórica del doloroso proceso de crecer, una invitación a reflexionar, una inquietante instigación a remover las telarañas del conformismo y a reformular las grandes preguntas existenciales. (Amengual,2008)

Por su parte, en la revista *Letras Libres*, Irad Nieto publicó lo siguiente:

En la ficción de Tarazona la metamorfosis puede leerse como el reverso de la de Kafka: no una pesadilla sino un escape de la “fragilidad emocional” de los humanos. Asumir una piel más dura, animal, es acomodarse un caparazón que nos resguarda; una metáfora de la supervivencia ante una realidad, tanto interior como exterior, que nos embiste. (Nieto, 2009)

Mientras Amengual ve en la novela el símbolo de la serpiente, Nieto ve a la lagartija. La primera se remite a un proceso evolutivo, enfrentar las “grandes preguntas existenciales” para aportar una nueva respuesta. Se trata de un proceso de maduración que involucra una esfera mayor a la meramente personal. La mujer como una entidad que debe recrearse, sin ataduras históricas, ni miedos del presente. Por otro lado, la interpretación desde la lagartija se concentra en la capacidad de sobrevivencia del personaje. Su piel dura, su caparazón, ambos son ejemplos de alguien que se retrae ante la adversidad, pero que surgirá después con mayor arrojo. Para Nieto, el interés del texto no es histórico, ni existencial, es psicoanalítico. La metamorfosis como antídoto de la depresión.

El texto de Jorge Volpi, publicado en *Milenio*, transita entre estos dos símbolos; a cada uno lo acompaña además una disciplina académica. La literatura se equipara con la serpiente, y la ciencia con el reptil. El primer binomio, literatura-serpiente, inicia con la Biblia. Volpi aporta una nueva lectura al Génesis donde la culpa ya no es de Eva, sino de una “implacable tiranía de Yahvé” (Volpi, 2008) y de la “lerda molicie” (Volpi, 2008) de Adán. Después le sigue la *Metamorfosis*. De manera inversa a Gregorio Samsa, la mujer-reptil asume su animalidad con fortaleza. Mientras que el hombre es víctima de la bestialidad y la sin razón, la mujer sabe convivir con ella y hasta aprovecharla. Esto no lo dice Volpi, pero siguiendo su explicación de la

Biblia, podríamos suponer que Gregorio Samsa comparte la “lerta molicie” de Adán, mientras que la mujer-reptil se asemeja nuevamente a Eva. En el segundo binomio, reptil-ciencia, se aborda nuevamente la capacidad de sobrevivencia del animal, pero ya no se trata de saber descifrar símbolos o curtir la piel. Se trata ahora de aceptar nuestra herencia genética más ancestral:

Conforme a la clasificación triádica esbozada por el neurólogo Paul D. MacLean, la parte del cerebro humano donde se concentran los instintos más primitivos, la ira, las reacciones inmediatas y, en fin, donde se codifican las instrucciones elementales para atacar o escapar —esto es, para sobrevivir—, es el complejo-R, llamado así porque se trata de la porción encefálica más antigua que los mamíferos compartimos con los reptiles. En otras palabras: los humanos no necesitamos convertirnos en reptiles porque de hecho ya lo somos. (Volpi,2008)

Siguiendo al pie de la letra esta afirmación, podríamos decir entonces que en la novela no hay metamorfosis. Si la llevamos al nivel platónico, podríamos decir que hay, en cambio, el despertar de un recuerdo. En cualquier caso, el símbolo del reptil-lagartija sigue siendo el mismo: sabiduría en la renovación.

Al haber interpretado el papel de la metamorfosis como medio de trascendencia, madurez y liberación, concordamos con los tres críticos aquí expuestos. La posibilidad de haber profundizado en cada uno de estos elementos, y otros más, nos permite ampliar estas mismas conclusiones. Cabe mencionar que ningún reseñista tocó el tema de las imágenes, ni la narración fragmentaria, tampoco se mencionó la voz animal como un hecho interesante en sí mismo.²²

²² Las imágenes dentro del texto de Tarazona son una pequeña muestra de lo que nuestra época multimedia demanda con apremio. Aquí un breve resumen de lo que ya se está haciendo en la literatura escrita en español y otras lenguas: “novelas como *Only Revolutions*, de Mark Danielewski, que ya no se leen, sino que *se navegan* (Germán Sierra *dixit*); libros configurados como bases de datos (Lev Manovich); libros en que la imagen es tan o más significativa que las palabras empleadas (Salvador Plascencia, Carlos Labbé, Javier Fernández, Jonathan Safran Foer); libros *construidos* (César Gutiérrez, *Bombardero*); proyectos literarios con vídeo real (trilogía *Nocilla*, de Fernández Mallo) o reproduciendo vídeos falsos de Youtube (*Crónica de viaje*, de Jorge Carrión); novelas con doble versión, digital y en libro (*Gamer Theory*, de McKenzie Wark; *El libro flotante de Caytran Dölphyn*, de Leonardo Valencia); novelas gráficas; blogonovelas (Claudia Apablaza, Cristina Rivera Garza, Hernán Casciari, Claudia Ulloa); novelas organizadas como una revista que requieren de Internet para ser entendidas por completo (una aparecida en Seix Barral este año), etc. Como puede verse, hay autores de muchos países distintos involucrados en este

En el libro *Pasadizos*, Vicente Luis Mora describe uno de los métodos mnemotécnicos más usados desde la Grecia Antigua hasta la Edad Media. El método consistía en imaginar el discurso como una casa. En las habitaciones principales estarían las ideas; los pasillos serían las conexiones entre ellas; y las escaleras, el cambio de un tema a otro. De esta manera, alguien como Tomás de Aquino, recibió un gran halago, cuando un contemporáneo suyo se refirió a su mente no como una casa, sino como una catedral. Construir en base al conocimiento adquirido: entre más grande y más complejo, mejor. En esta correspondencia, el vacío no tiene cabida. Un blanco es un hueco y un hueco una fisura capaz de derrumbar el edificio.

La imprenta, y ahora el internet, facilitaron el resquebrajamiento de la arquitectura mental. Con las memorias virtuales y bibliotecas, la mente se volvió una interface. Esta nueva disposición espacial, admitió, por primera vez, el vacío. Según Mora, después de Mallarmé la hoja en blanco se volvió un espacio significativo. Más allá del cliché romántico, que habla de la página en blanco como un signo de inspiración, lo que Mallarmé hace, es construir una arquitectura desde la página. El valor tipográfico se vuelve así una firma distintiva del autor.

La distribución 'en terrazas' de los versos de Maiakovski, Paul Evans o Víctor Botas, las elaboraciones líquidas de e. e. cummings, el estimulante *collage* de Eliot, las inacabables tiradas de versos de Neruda, los sonetos corridos de Borges, la errancia del signo en los poemas de Ullán, la descomposición subjetiva transmutada en sintáctica en los versos de Félix de Azúa o Ignacio Part (...) las reconocibles formas abiertas de los *Topoemas* de Paz, la estética del silencio de Ada Salas o Valente (...) suponen una auténtica *firma* de la obra; un sello físico que descubre la paternidad del poema, por encima y de manera más eficaz que el propio *estilo* lírico. Una *poética*, en fin, por encima de la poética: ese *código ideográfico* que decía Álvarez Ortega. (Mora,2008:103)

Mencionamos esto, porque creemos que los blancos y las imágenes del *Animal sobre la piedra* representan un mensaje importante y específico dentro del texto. Se trata de edificios fragmentados, pasadizos en blanco, hoyos sobre una arquitectura literaria tradicional. Leer la metamorfosis de la mujer-reptil es entrar en una arquitectura del vacío, ya sea en su significación

proceso *cuántico* (disculpen la metáfora científica gratuita, o quizá no tan gratuita) que lleva del texto tradicional a la Pantpágina.” (Mora, 2010)

y en la forma de la página. Esta labor abocada a la ligereza de la forma y el contenido es sólo posible en el animal del “extrañamiento técnico”.²³

La estructura ligera y fragmentada del texto, es, en parte, resultado de la significación del animal. Desde un primer plano simbólico, podemos hablar de una sociedad femenina que ha sufrido a causa de la represión animal. La madre y la hermana de la mujer-reptil son claros ejemplos de esto. Al liberar a la serpiente de su carga simbólica negativa, se libera igualmente una animalidad creativa y sana. Desde un segundo plano narrativo, estamos frente a un evento traumático —la muerte de la madre— que conlleva una depresión. Entre las imágenes, conscientes e inconscientes, que elige y rescata la psique de la protagonista, se encuentra el reptil y la serpiente. Por último, desde un plano ontológico, el animal ofrece la mencionada salvación por medio de un estado similar al místico, donde el lenguaje se convierte en una unidad semántica, lo exterior se hace interno y viceversa. De todos estos tres casos, destaca que el animal encarna solamente méritos. Ya sea como medio de vida, recurso terapéutico o símbolo histórico, el animal aporta la única esperanza del texto. Negarse a seguir sus huellas es, muy probablemente, asegurar un futuro funesto.

De la misma manera que los blancos de la página son los vacíos que desquebrajan la arquitectura tradicional, el animal se infiltra en la trama para reventar las certezas de un discurso homogéneo y opresivo. Este discurso coloca al hombre racional como el modelo ideal, y al animal, que sigue sólo sus instintos, como su contraparte negativa. Es un discurso que se ha visto cuestionado por cada una de las disciplinas mencionadas en este análisis: la ciencia, la psicología y la misma literatura. La mujer-reptil transita por cada una de ellas, para obtener su liberación. Lo que hay después de ésta queda, no obstante, oculto. Se ha gestado ya el huevo que lleva la descendencia de la mujer-reptil, pero cuál será su destino, cuáles sus nuevas combinaciones, queda aún por verse. La trama de la novela termina con el inicio de una nueva generación de seres híbridos.

²³ Concepto de Carlo Ginzburg, propuesto en la introducción del texto: “Il s'agit bien dans les deux cas (extrañamiento técnico y moral) d'une tentative pour présenter les choses comme si elles étaient vues pour la première fois. Mais le résultat est bien différent: c'est dans le premier cas une critique morale et sociale; dans le second, l'expérience d'une immédiateté impressionniste.” (Ginzburg, 1998: 32)

Construyéndose en la diferencia(Lucía Puenzo)**El texto**

El niño pez tiene como tema principal la relación lésbica entre Lala, una adolescente de origen burgués, y la Guayi, su empleada doméstica. La serie de impedimentos para cumplir dicha pasión forma el grueso de la novela. El primer conflicto que enfrenta la pareja es familiar. Sin saber de la relación de su hija, el padre de Lala viola a la Guayi en reiteradas ocasiones. Este triángulo amoroso bastante anómalo es descubierto por Lala, quien, en venganza, comete parricidio. La narración nos da dos atenuantes a este crimen bastante truculento; la primera, es que Brontë (papá de Lala) se estaba ya suicidando lentamente, su hija no hace pues, más que asistirlo; la segunda, es que en el asesinato interviene en gran medida el azar: Lala sirve dos vasos con leche, uno envenenado, el otro no, le da a escoger a Brontë sin que éste sepa —¿o lo intuye?— lo que está en juego. Resultado del crimen, es que la pareja debe huir de inmediato de Buenos Aires. Lo hacen de manera separada y ahí acontece el segundo gran conflicto de la novela. Lala llega al pueblo de Ypacaraí, (Paraguay), lugar de nacimiento de su novia, pero no encuentra a la Guayi. Después de esperarla varias semanas, decide regresar a Buenos Aires y descubre que su antigua amante ha sido arrestada y culpada de haber matado a Brontë. Empieza desde ese momento una lucha de Lala para sacar a su amante de la cárcel, que concluye con la invasión a un burdel clandestino, asistida por un grupo de perros de ataque (Guayi es prostituida a la fuerza por miembros de la policía y el servicio carcelario). El rescate es un éxito, pero el perro de Lala, Serafín, es herido de muerte. La última escena de la novela muestra a la pareja en un autobús rumbo a Ypacaraí, con el perro sangrante a sus pies.

La relación entre el perro y Lala es sumamente estrecha. Podríamos, de hecho, crear un paralelo entre los cambios físicos y psíquicos de ambos, que suceden al mismo tiempo y con consecuencias similares. Estamos ante una novela de aprendizaje cuya gran originalidad radica no solamente en que dicho aprendizaje es motivado por una relación lésbica, sino que la maduración de Lala se replica en la personalidad de su perro. Estamos, valga la expresión, en la periferia de lo periférico. No solamente se abordan en este texto el tema de la construcción sexual en la diferencia sexual y la clase social, también se realiza una valoración del perro como individuo, capaz de construir una personalidad tan variada y compleja como la de su dueña.

Con esto en mente, analizaremos la función del narrador (Serafín) como artífice y participante de la trama. ¿De qué manera describe la búsqueda de su dueña, que se ve reflejada en su propia personalidad? ¿Adopta una actitud crítica, satírica, o una descriptiva, fuertemente simbólica como la del narrador de *El animal sobre la piedra*? Una vez descrito el animal como narrador, daremos un paso hacia los personajes, especialmente los de Lala y la Guayi. Al igual que en la novela de Tarazona, la relación entre el animal y el personaje femenino es sumamente productiva en la creación y el manejo de símbolos y en la indagación psicológica. Con Tarazona, el reptil forma un híbrido creativo con la mujer. Podríamos hablar de un caso similar en esta novela de Puenzo, con la diferencia de que aquí existe una relación estrecha entre mujer y mascota. Por último, veremos el elemento fantástico del texto, que escapa a la temática con la cual se construyen los personajes, pero que no por ello deja de ser parte importante de la narrativa (prueba de ello es el título de la novela).

El objetivo de este análisis es ver hasta qué punto podemos hablar de una voz animal que experimenta un proceso de cambio y construcción. En gran parte de los escritos satíricos, el animal permanece con un ente inmutable; sus estados de ánimo, y sobre todo sus perspectivas, van en relación directa con el tema que se está criticando o satirizando. Bajo este parámetro, el narrador de Puenzo representa, junto con el de Tarazona, un nuevo tipo de animal. Se trata de un animal que cambia y madura como el humano.

La primera novela

Antes de iniciar el análisis, es importante abordar brevemente en la biografía de la autora. A pesar de su joven edad, Lucía Puenzo (1973) es sumamente conocida en Europa (especialmente en Francia) y en su país natal, Argentina. En 2004, a la edad de veintitrés años, publicó *El niño pez*²⁴. En el 2008 la adaptó al cine y dirigió ella misma la película. Un año antes había ganado con la película *XXY*²⁵ el premio Goya a mejor película extranjera y el premio de la

²⁴ La edición que manejaremos en ese estudio es la de 2004, publicada por la Editorial Beatriz Viterbo.

²⁵ Es interesante describir la conexión creativa que existe entre Lucía Puenzo y su pareja Sergio Bizzio. La película *XXY* está basada en un cuento “Cinismo”, escrito por Bizzio. A su vez, la novela *El niño pez* le debe parte de su génesis a este autor argentino; así lo dice Puenzo en una

CAPÍTULO IV

semana de la crítica en Cannes. Estos premios, Goya y Cannes, le dieron a Puenzo un gran renombre como directora de cine, y ayudaron a la difusión de su obra literaria, traducida, desde entonces, a varios idiomas²⁶.

Desde la publicación de *El niño pez*, Puenzo ha escrito cinco novelas. Sobre su proceso creativo, ella nos dice en una entrevista:

En la literatura uno puede ir a la deriva, descubriendo hacia dónde va la historia a medida que escribe cada frase. Eso es lo más parecido a jugar que existe. Así es como escribo: buscando por dónde ir, y eso me divierte y me resulta fácil. Al mismo tiempo, escribir para mí es un trabajo de hormiga, y escribir una novela es una maratón. Me toma por completo, me cuesta pensar en otra cosa, si escribo media página en un día me siento muy contenta... y eso puede ser –sino difícil- muy absorbente. (Puenzo,2010)

Al preguntarle cuáles habrían sido los cambios más difíciles de la adaptación de la novela *El niño pez* a guión cinematográfico, Puenzo respondió que la desaparición del narrador. Describió a su narrador de la siguiente manera: “Ce chien est une sorte de chien des rues. Il parle une sorte d'argot des rues ou encore un argot des prisons.” (Puenzo, 2009) En la misma entrevista, concedida para el estreno de su película en Francia, Puenzo habló también de la génesis de su novela: “Je n'avais pas de plan ou de feuille de route, c'était un jeu. Et en vérité, la liberté que l'on ressent quand on a jamais rien publié et que l'on ne sait pas si on va l'être un jour me donnait une certaine impunité.” (Puenzo, 2009)

Puenzo ha logrado destacar en el medio literario y en el cinematográfico. Pero al momento de escribir *El niño pez* era una escritora joven, que experimentaba con un narrador

entrevista: “Mi primer lector fue quien es hace años mi pareja, Sergio Bizzio, que es además un escritor a quien admiro. Leyó el primer capítulo de *El niño pez*, que en un principio fue no aspiraba a ser más que un cuento. Me dijo que él creía que ahí había mucho más que un cuento, que en ese germen de historia estaba mi primera novela. Le respondí que exageraba, pero esa noche me encerré en el que era en ese entonces mi departamento y escribí todos los días, los siguientes tres meses, haciendo interrupciones breves para salir a comprar comida, para ir a la faculta de letras y de cine o para pasear un rato. A los pocos meses publicaba mi primera novela, *El niño pez*. Y desde entonces escribo casi todos los días. En algún momento mis novelas empezaron a publicarse en otros países, y eso me permitió empezar a vivir de la literatura, que es lo más me gusta hacer en la vida. A veces sigo escribiendo guiones para otros, que es lo hacía antes, porque me divierte. Pero principalmente me dedico a escribir.” (Puenzo, 2010)

²⁶ La editorial Stock publicó la versión francesa, y Texas Tech University la versión en inglés.

coloquial y un estilo narrativo lúdico. Como ella mismo lo dice, Puenzo no sentía la menor presión de ninguna empresa editorial: completa impunidad. Aunque es imposible afirmar, por otro lado, que desconociera el medio artístico; su padre es el famoso director de cine Luis Puenzo, ganador de un Óscar a mejor película extranjera con *La Historia Oficial*. En 2004, año de la publicación de *El niño pez*, estamos, por lo tanto, frente a una autora novel, que entiende, no obstante, el desafío al que se enfrenta.

En 2010, Puenzo fue seleccionada por la revista *Granta* como uno de los 22 mejores autores, menores de 35 años, de lengua española.

Las formas de la subversión

Es conveniente iniciar el análisis con el narrador canino. Un hecho clave, es que su visión se da desde los pies de la gente, desde abajo. Esta perspectiva puede notarse en pasajes como el de la venta de droga de Pep, hermano de Lala. Serafín es el único en darse cuenta de que el comprador es, en realidad, un policía encubierto. Esto lo descubre porque el policía “(usaba mocasines sin medias).” (Puenzo, 2004: 21) Otro pasaje donde se nos muestra esta misma particularidad, es el siguiente:

Lo que viene después me lo perdí, disculpen. El policía maquillado me vio olfateando la puerta y me hizo atravesar la puerta de entrada con una patada en el culo (...) Quince minutos después uno de los técnicos abrió la puerta para escaparse a fumar un cigarrillo y yo entré silbando bajito, tranquilo, porque si hay algo que aprendí en mi vida es que nadie mira para abajo. (:132)

Serafín narra desde nuestro punto falible: el suelo. Los personajes lo desprecian porque lo creen carente de palabra. El policía le da una patada para alejarlo de la escena de los hechos, y no se preocupa después en verificar si el perro se ha ido. Por lo mismo, cuando el silencio se convierte en palabra, su potencial subversivo es más peligroso de lo normal. En este caso la subversión del narrador no se expresa en un vocabulario irreverente, ni en un discurso crítico o satírico. Se trata de una subversión más velada, pero no por ello menos efectiva. Veamos dos estrategias con las que dicha subversión trabaja y analicemos su funcionamiento en la trama.

El narrador posee una visión parcial cuando narra desde el suelo, pero también es un narrador omnisciente. La frontera entre ambas perspectivas se cruza de manera indistinta y

CAPÍTULO IV

apenas perceptible. Para nosotros, sin embargo, se trata de un detalle sumamente relevante. Así pues, en una ocasión hablando de Brontë, padre de Lala, nos dice: “le estaba secretamente agradecido a su mujer por darle una razón para deprimirse una vez más.” (:22) De otro personaje, Salma, escribe: “En realidad era algo que ella siempre había querido hacer: sentirse hombre. Salma no tenía hijos y nunca había tenido un orgasmo” (:41). El narrador sabe lo que buscan, sienten y temen sus personajes. Brontë es un depresivo crónico y Salma una lesbiana frustrada. Pero Serafín sabe estas cosas sólo en algunas ocasiones, en otras, su perspectiva es parcial.

Serafín sigue una estrategia dual, de misterio en oposición a excesiva claridad. Esta estrategia le sirve para definir de un trazo a personajes cuya participación en la historia se da en oposición o en contraste con los protagonistas. Creemos entenderlos demasiado y por eso los ignoramos. En cambio, Lala y la Guayi son siempre dos enigmas. La visión del narrador con ellas es una visión parcial. Cuando Serafín describe a la Guayi lo hace, en varias ocasiones, por medio de su olor: “Lo supe antes de verlo; reconocería su olor hasta en el fondo del lago azul de Ypacaraí” (:20). Y:

nada era más reconfortante que hundirse en el sueño enfundada en el olor de la Guayi. Era la única que seguía con nosotros, la olíamos en cada rincón de su pieza, con gusto a almíbar transpirando. Oliéndola la veíamos bailar y la escuchábamos reírse, una pasadita por cuarto alcanzaba para mantenerla viva, a diferencia de todo lo demás, que empezó a perder la forma y de un día a otro, sin aviso, se esfumó de nuestros recuerdos. (:33)

El olor, como algo inasible, que sin embargo, permanece en el mundo evocando una presencia. La manera en que se describe a la Guayi da pie a un sinnúmero de interpretaciones posibles. El narrador no logra entenderla del todo, como tampoco a su dueña, y eso incrementa su enigma y nuestro interés. Porque no entiende a Lala y a la Guayi, el narrador obliga al lector a identificarse con ellas. A su vez, estos dos personajes son los únicos en la novela que construyen su personalidad en base a la diferencia sexual y de clase social, son los dos personajes subversivos.

La segunda estrategia tiene que ver con la frontera de lo verosímil. A diferencia de otros narradores animales, Serafín no se sorprende de su capacidad de lenguaje y, por lo mismo, se ahorra las explicaciones. Esta capacidad de lenguaje no le permite, por su parte, comunicarse con los seres humanos. Cuando conoce a su dueña, la manera de comunicarle su aprecio es orinándose sobre ella. Al no existir ningún tipo de justificación del habla animal, el lector amplía de manera inmediata el contrato de verosimilitud. Aceptamos el hecho de un perro narrador,

con tal de que le sea imposible comunicarse con las personas.²⁷ La ampliación del contrato le permite, a su vez, al narrador otras libertades. Una de ellas es la intervención del niño pez en la historia. Este ser, entre animal y humano, fantástico o mutante, le da el título a la novela y representa un símbolo que analizaremos con profundidad posteriormente. Lo importante a enfatizar ahora, es la aparente libertad lúdica de un narrador animal. El narrador se vuelve el centro de atención no sólo por su naturaleza distinta, sino porque controla, de manera evidente, los hilos de la historia.

Estas dos estrategias revierten por un lado, un modelo tradicional de lectura realista, y por el otro, nos invita a identificarnos con dos personajes subversivos. Al seguir con atención la voz narrativa, el lector podrá entender con mayor claridad la gestación/evolución de las dos protagonistas y del mismo narrador. Dicha gestación va a subvertir los modelos tradicionales de sexualidad y de clase social, es decir, dos de las instituciones más poderosas y restrictivas de nuestra sociedad. Podríamos decir entonces, que la visión canina, desde abajo, desde la periferia, es la correspondencia formal de la subversión temática llevada a cabo en la anécdota del texto.

Por último, es importante enfatizar la perspectiva canina del narrador con un último ejemplo. Se trata del uso del sentido del olfato. Serafín menciona en nueve ocasiones los olores que percibe. El número no es alto para una novela de 170 páginas, pero tampoco es banal, tratándose, sobre todo de un sentido que generalmente pasa desapercibido. Además, el olor no es un elemento que acompañe una descripción. La mayoría de las veces el olor es una parte significativa del texto. Por ejemplo, cuando Lala recibe una carta de su amante, Serafín dice: “Olí su emoción; la misma que aparecía cuando la Guayi la rozaba con sus manos, cuando le besaba la nuca o le acariciaba la cabeza. No era el olor que aparecía cuando se desnudaban.”(:57) O cuando la Guayi es violada por el padre de Lala, Serafín resume su depresión en una frase: “El olor de la Guayi había cambiado.”(:23) Estas narraciones por medio del olfato, al igual que los detalles vistos desde el suelo, permiten al lector un acercamiento novedoso a la historia y los personajes. Dicho acercamiento sería imposible, si el narrador fuera otro ser vivo.

²⁷ Vemos un hecho parecido en *The Jungle Books* de Kipling. El único que entiende el lenguaje de los animales es Mogwli, y el narrador del cuento “Servants of the Queen”. Pero sólo el primero logra comunicarse con ellos. El contrato de verosimilitud establecido con el lector, hace que éste no sienta sorprendido de que Mogwli hable con la pantera Bagheera, o el oso Baloo. Sí, en cambio, la parecería extraño que otros humanos tuvieran la misma capacidad.

El tonal

Serafín es una especie de doble de Lala. Cuando Lala tiene su primera experiencia sexual, también la tiene Serafín; cuando Lala logra rebasar su esfera social burguesa, Serafín se convierte en un perro callejero. En un remedo de las prácticas sexuales de Lala, Serafín tiene relaciones sexuales en las que “cambia de rol” con su pareja. Existe, por lo tanto, un paralelismo entre los dos personajes que va más allá de lo anecdótico; se trata de un lazo simbólico que ejerce un efecto clave en la trama. Este mismo lazo que existe entre Serafín y Lala, se replica con la Guayi y el niño pez. Así como Serafín es el doble de Lala, el niño pez es el de la Guayi. Analicemos este hecho con mayor detalle. Empecemos con el híbrido que da nombre a la novela.

El niño pez es el hijo de la Guayi. Al poco tiempo de haberlo concebido, ella decide ahogarlo en el lago de su pueblo. Los motivos de dicho acto bárbaro y cruel son la presión social del pueblo y la deformidad del niño, aunque esto último no queda muy claro. Al igual que en el caso del parricidio de Lala, existe una atenuante al crimen de la Guayi: se trata de la misma naturaleza del niño, quien al ser mitad pez podría sobrevivir bajo el agua. Esta atenuante, sin embargo, se ubica más en el campo de lo poético que de lo probable. El crimen es un evento traumático, y la Guayi no logra calmar su cargo de conciencia durante toda la novela. Sabemos que, al final, la Guayi acepta cumplir la condena del parricidio que no cometió, para expurgar, de alguna manera, su propio crimen.

Mientras que Serafín refleja el aprendizaje de Lala, el niño-pep refleja la lenta degradación de la Guayi, que se resigna a ser violada por Brontë y después acepta la culpa de un crimen que no cometió. En ambos casos, la presencia y actividad del animal son sumamente relevantes, ya que ejercen una influencia categórica en la vida de las protagonistas. Serafín actúa de manera directa, casi interactiva con Lala, mientras que el niño-pep actúa desde su pesada ausencia.

Cuando hablamos de Serafín y el niño pez como un doble, no debe entenderse éste como lo entiende Bajtín²⁸, o el Döpelgänger.²⁹ Se trata, más bien, de una relación de mutua

²⁸ Bajtín escribe en *La Poétique de Dostoïevski*: “Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l’influence d’autrui, mais en tout cas jamais concentrée exclusivement sur son propre

correspondencia física y simbólica, similar al concepto de “tonal”³⁰ de algunos pueblos indígenas mexicanos. De acuerdo con los indios tzeltales y los indios nahuas, el humano posee una relación estrecha con un animal que se le designa como su tonal. Este animal habita, por lo general, en lo salvaje, por lo que no existe una relación física entre ambos seres. Esto no impide que, si el animal sufre una enfermedad o un ataque, también lo haga el humano con el cual está relacionado; o si dicho humano tiene una disposición irascible o aletargada ante el mundo, esto se explica por un rasgo de la personalidad de su tonal. Se trata, por lo tanto, de una relación que se explica a nivel metafísico, pero que funciona al nivel físico. Si el animal o tonal muere, también lo hará el humano. Si el humano enferma, le sucederá lo mismo a su tonal.

En el caso de *El niño pez*, la relación entre animales y seres humanos rebasa una relación de amos y mascotas, tampoco es una relación de un doble maligno, ni de un doble con el cual pueda establecerse una relación dialógica. Como hemos dicho ya, el animal habla pero no puede comunicarse con los humanos. Estamos, por lo tanto, ante una relación que podríamos llamar de tonales. Para entender mejor esta relación podemos analizar su funcionamiento en el siguiente esquema (Figura 1).

Parejas	Capítulos
Lala y Serafín :	1 a 20

objet ; toutes s’accompagnent d’un regard perpétuel sur autrui. ” (Bakhtine, 1970: 70)

²⁹Encontramos ejemplos de él en el cuento de Poe “William Wilson”, “El horla” de Guy de Maupassant, y *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr Hyde* de Stevenson.

³⁰ En el libro *Los mitos del Tlacuache*, López Austin aborda el tema del tonal: “Recordemos la creencia tzeltal de la posibilidad de que una persona tenga distintos animales compañeros, pero uno solo como el “verdadero”, aquel cuya muerte ocasiona la de la persona. Cosa semejante imaginan los nahuas serranos del norte de Puebla, un individuo posee más de un *tonal*; pero su fuerza y personalidad dependen del *tonal* dirigente, el *teyacaneque*, y las demás almas “sólo andan a su lado.” (López, 2003: 207)

CAPÍTULO IV

Lala y la Guayi :	1 a 3, 12, 14, 15 a 20
Lala y el Niño-pezo:	4, 5 y 6
La Guayi y el Niño-Pez:	19 y 20

Figura 1

De un lado, ubicamos a los personajes en parejas clave: Lala y Serafín (protagonista 1 - tonal 1), seguido de la pareja Lala y la Guayi (protagonista 1 - protagonista 2), luego Lala y el Niño pez (protagonista 1 - tonal 2), y, por último la Guayi y el Niño-pezo (protagonista 2 – tonal 2). La razón por la que no incluimos la pareja: Serafín y la Guayi, es que Lala y Serafín jamás se separan en la novela, son siempre una unidad indisoluble. En una segunda columna, enlistamos los capítulos en los que se entrecruzan las parejas.

Tenemos, en primera instancia, la prueba de la cercanía entre Serafín-Lala. Como ya lo hemos dicho: no hay capítulo de la novela en el que no aparezcan juntos. En la segunda columna (Lala y la Guayi), tenemos los dos momentos clave en la historia romántica de esta pareja. En la primera secuencia (1 a 3) el conflicto que enfrentan es la violación de la Guayi y su desenlace con el parricidio; en la segunda secuencia (15 a 20) se trata de la liberación de la cárcel-burdel de la Guayi. A estas dos secuencias las separan, entre otros acontecimientos, el encuentro con el niño-pezo. En la tercera columna (Lala y el Niño-pezo), tenemos la única aparición del niño-pezo en la novela. El niño-pezo se presenta como un ente ambiguo que refleja, de igual manera, el misterio de la personalidad de la Guayi y el ingrediente fantástico de la novela. Hasta este momento, la Guayi es un olor que impregna todo, también un personaje del cual Serafín dice: “dejaba de ser uno de ustedes. No era uno de nosotros, tampoco, era algo en el medio.” (:20)

La Guayi es un personaje que no es ni humano, ni animal, es algo indefinido. También es un personaje misterioso, el cual no puede asirse más que por un olor que se esparce por todo el ambiente. El niño-pezo es, claramente, el tonal de la Guayi. Ambos son un misterio y un híbrido. Por último, la siguiente intervención del niño-pezo se da al final de la novela. En este momento, Lala ha alcanzado la madurez total, al igual que Serafín. Y es en este momento cuando, por

primera vez, la Guayi se refiere al niño-pezu en toda la novela. Podemos realizar, finalmente, una conexión directa entre ambos personajes. La Guayi confiesa que ella lo mató y su padre inventó la historia del niño anfibio para no tener que vivir con ese recuerdo. Se destruye, de esta manera, el aura enigmática y fantástica de la Guayi, para convertirla, al igual que Lala, en una asesina. Desaparecen también los tonales. El niño-pezu se vuelve una invención y Serafín se desangra al pie de las dos amantes. Es en este momento, cuando Lala insiste que deben ir a Ypacaraí y nadar hasta el fondo del río en busca del niño-pezu. Lala quiere rescatar a los tonales, a sabiendas que, sin ellos, será difícil seguir viviendo. El final de la novela deja esta duda sin resolver.

A manera de recapitulación, podemos decir que Lala madura en el transcurso de toda la novela gracias y por medio de Serafín. La Guayi, en cambio, está estancada en una actitud abúlica y pesimista porque su tonal, el niño-pezu, ha sido reprimido.³¹ La Guayi acepta los años de cárcel y las violaciones de las cuales es víctima para purgar su cargo de conciencia. El primer atisbo de reconciliación se da con el encuentro de Lala/Serafín y el niño-pezu. Este encuentro facilita la reconciliación del final en el cual la Guayi traerá de nueva cuenta a su conciencia el filicidio. Después de haberla rescatado del burdel clandestino, encerradas en la cajuela de un coche, Lala y la Guayi tienen la siguiente conversación: “—Tenemos la casa—dijo Lala/—Sí./—Y el lago./—Sí.../—¿Vas a nadar conmigo?/—Hasta el fondo—dijo la Guayi.” (:169) Este “nadar hasta el fondo” es una clara alusión al proceso curativo del psicoanálisis, indagar en el inconsciente para detectar los motivos de la represión y juzgarlos desde la conciencia. Sólo de esta manera, la Guayi puede recobrar la salud mental que es, a su vez, la salud de su tonal.³²

³¹ En Cinque leçons de la psychanalyse, Freud define el mecanismo de represión de la siguiente manera: “Les mêmes forces qui s’opposaient aujourd’hui comme résistance au fait de rendre conscient l’oublié devait forcément avoir provoqué en leur temps cet oubli et avoir repoussé hors de la conscience les expériences vécues pathogènes en question. Je nommai refoulement ce processus supposé par moi et le considérai comme démonté par l’existence indéniable de la résistance.” (Freud, 1993: 20) Y también: “il s’était agi de l’émergence d’un motion de souhait laquelle se trouvait dans une opposition tranchée avec les autres souhaits de l’individu, s’avérait inconciliable avec les exigences éthiques et esthétiques de la personnalité. Il y avait au un bref conflit et la fin de ce combat intérieur fut que la représentation, qui se posait devant la conscience comme porteuse de ce souhait incompatible, devint la proie du refoulement et fut, avec les souvenirs en rapport avec elle, poussée hors de la conscience et oubliée.” (: 21)

³² “Il existe plusieurs de ces liquidations appropriées qui mènent le conflit et la névrose à une fin heureuse, et qui dans tel ou tel cas peuvent aussi être atteintes en combinaison les unes avec

Los personajes

Si aceptamos la hipótesis de un animal fantástico como doble, es importante entender ahora quiénes son los personajes con los cuales interactúa. Podemos empezar afirmando que las dos mujeres, Lala y la Guayi son de una clase social opuesta. Lala es una ciudadina de familia adinerada. La Guayi es una migrante de una familia pueblerina bastante pobre.

De las dos protagonistas, Lala es quien inicia la relación lésbica y quien más lucha por ella. Sabemos, por lo que se nos describe en la novela, que la Guayi practicaba, antes de conocer a Lala, relaciones heterosexuales. Su embarazo prematuro es resultado de un enamoramiento no correspondido con un actor de telenovelas paraguayo. Incluso en la primera relación sexual lésbica entre Lala y la Guayi, interviene un hombre como mediador. El único diálogo que aparece en ese momento es: “—No lo mires a él. Mírame a mí.” (:126) El nombre de Lala está formado por el artículo determinativo femenino, que es también el pronombre personal acusativo de la tercera persona en femenino: “la”. Este “la” está repetido en dos ocasiones, como si se intentara con ello enfatizar la identidad femenina del personaje, como si su nombre fuera una representación gráfica de su identidad sexual: dos veces “la”.

En el caso de la Guayi, tenemos una variedad de nombres. Intuimos en un inicio que su nombre es, en realidad, un apodo elaborado con una palabra indígena (la Guayi es de origen guaraní). Cuando Lala viaja a Ypacaraí, y conversa con Charo (abuelo de la Guayi), éste se refiere a su nieta como Lin. Finalmente, después de su arresto, una guardia del Instituto carcelario no la encuentra en sus registros porque le han cambiado el nombre a Gayen. Lala se enfurece y ordena que corrijan la falta de inmediato. La respuesta de la guardia es: “si vino Gayen de Tribunales va a ser Gayen para el resto de su vida.” (:86). Curiosamente, en esa misma página, se nos revela, por primera vez en toda la novela, el nombre verdadero de la Guayi; Lala le dice ala guardia: “Lin Guaiyen”, y todavía enfatiza: “... *Guai-yen*... No, no es japonesa, es

les autres. Ou bien la personnalité du malade est amenée à la conviction qu'elle a écarté à tort le souhait pathogène et est conduite à l'accepter en tout ou en partie, ou bien ce souhait lui-même est dirigé vers un but plus élevé et donc soustrait aux objections (ce qu'on appelle sa sublimation), ou bien on reconnaît son rejet comme légitime, mais on remplace le mécanisme automatique, et donc insuffisant, du refoulement par un jugement de condamnation à l'aide des plus hautes activités de l'esprit chez l'être humain; on parvient à sa domination consciente.” (Freud, 1993: 25)

paraguaya.” (:86) Así pues, el momento en que el lector descubre el nombre de la Guayi —Lin Guaiyen—, es el mismo en el que ella lo pierde ante las autoridades. En los tres casos, ante el lector, ante Lala y ante el sistema de justicia, la Guayi es un personaje a quien se le impone un nombre. Si bien, todo nombre no deja de ser una imposición, aquí estamos frente a este hecho llevado al extremo.³³ Y ante toda esta variedad de apodos y variantes, la Guayi no responde nunca con una muestra de afirmación o de negación: se deja nombrar. Nos encontramos con un personaje carente de identidad nominal, que se refleja, a su vez, en su carencia de voluntad. Desde el homicidio del niño-pezu, la Guayi deja de ser un actuante y se vuelve, en cambio, un espacio en blanco; un espacio sobre el cual la guardia escribe un nombre erróneo y no se preocupa en corregirlo.

Por último, tenemos a Serafín. El ritual de bautizo de una mascota es un hecho sumamente importante. De ahí que, el primer párrafo de la novela aborde este tema. Serafín acaba de llegar a casa de los Brontë, y cada miembro de la familia propone un nombre: “Prodan. Saumerio. Violeta.” (:9). Sobre este último, Serafín nos dice: “Imaginaba salir al mundo como Violeta y me meaba por los rincones. A ver si entienden: soy negro, macho y malo.” (:9) Serafín teme ser confundido por una perra si se le da un nombre abiertamente femenino. Sin embargo, si reflexionamos a detalle, Serafín tampoco es un nombre que lo describa como alguien “macho y malo”. Sin embargo, su nombre le gusta, a lo menos nunca se queja de él. Según la primera definición de la RAE, Serafín significa: “1. m. Rel. Cada uno de los espíritus bienaventurados que forman el primer coro.” (RAE, 2010) Así como los antiguos griegos creían en la mediación de demonios entre los humanos y los dioses, la teología cristiana cree en la intervención de los ángeles para asistir a los humanos. El ángel se convierte, por lo tanto, en un ser capaz de recorrer los dos mundos: el humano y el divino. Su intención es siempre benéfica, de asistencia al desvalido. De esta manera, podríamos afirmar que Serafín lleva en su nombre el rasgo más distintivo de su personalidad. Es él quien ayuda, asiste y consuela al ser humano de su predilección, en este caso, Lala.

Lala

³³ Aquí la afirmación de Ezquerro respecto al uso del nombre en la literatura: “Le nom est donc le signe d’un pouvoir social qui s’exerce sur l’individu, souvent contre lui, avec plus ou moins de violence, mais c’est aussi un signe de reconnaissance, une marque d’intégration sociale.” (Ezquerro, 1983: 122)

CAPÍTULO IV

El personaje principal de la novela pertenece a la clase adinerada de Buenos Aires. Todos los miembros de esta sociedad son descritos de manera peyorativa. Brontë, el padre de la familia, es un intelectual sin valores, ni creencias sólidas. Cuando su hija le pregunta por el significado de sus libros, éste le responde: “—No creas nada de lo que escribo. Son todas mentiras.”(:11) Acompañado de este relativismo teórico, existe un relativismo ético. Ejemplo de esto, son las violaciones reiteradas de Brontë a su empleada doméstica. La madre de Lala, por su parte, es una consumista compulsiva de terapias espirituales. El momento en el que inicia la novela, Sasha (madre de Lala) está a punto de partir en un supuesto viaje de sanación. Pero en lugar de dirigirse a su destino planeado, se escapa, con su amante, a la India. Ni la muerte de su marido, ni la fuga posterior de su hija, harán que la madre cancele sus vacaciones amorosas; su desinterés es rotundo. Por último, Pep, el hermano de Lala, desperdicia sus días y el dinero de la familia en drogas. Cuando es apresado y encarcelado, la manera en que se narra el hecho hace pensar que su padre incluso lo disfruta: “Brontë se convirtió en noticia y en una semana sus libros eran best-sellers.”(:21) La familia de Lala representa pues, una sociedad en descomposición. La intelectualidad del padre, la espiritualidad de la madre y la rebeldía acompañada de alucinógenos del hermano son puertas cerradas que esconden deseos egoístas y mezquinos. Ante esto, Lala decide escapar con la Guayi.

Ypacaraí se opone a Buenos Aires, pero tampoco es descrito como un paraíso utópico. Ypacaraí es descrito por Serafín de la siguiente manera: “será lo más lindo de Paraguay, pero a mí de entrada me pareció una bosta.”(:26) En otro pasaje se nos narra la historia un tanto siniestra del ex-presidente de ese país, quien elige, entre una de las pobladoras, a la próxima Miss Paraguay. Sin consultarla, se le ordena a esta joven que empaque sus ropas y siga al ex-presidente. El único recurso que tiene la joven para no partir es la automutilación: “Venía del pueblo con la boca llena de sangre y un par de dientes menos. Les dijo a todos que se había caído. No le creyeron, pero el concurso de belleza quedó olvidado.”(:47) Las poblaciones campesinas no son exaltadas, ni descritas como una sociedad utópica. Al contrario, se nos describen las injusticias sociales, la explotación de las mujeres y la pobreza reinante del pueblo.

Lala y Serafín son el resultado de su clase social; negar esto sería negar una parte importante de ellos mismos.³⁴ Por lo mismo, todo aquello que no sea Buenos Aires es recibido

³⁴ Al respecto, Judith Butler escribe en su libro *Gender trouble. Feminism and the subversión of identity*: “Las nociones sociales de poder parecen regular la vida política en términos siempre

con una primera impresión de rechazo. Vencer esta primera impresión será, en gran parte, uno de los pasos para completar su maduración. Ypacaráí es el símbolo de libertad, pero es, a la vez, un lugar de violencia y machismo exacerbado. Buenos Aires es la ciudad a la que se le critica pero a la cual siempre se regresa. Entre estos dos polos, Lala va a encontrar su geografía personal.

El primer paso de este viaje se concreta al dejar su casa materna. En Ypacaráí, Lala construye una cabaña al lado del lago. Es decir, onstruye la casa a lado del centro psicológico de la Guayi. Adivinamos, al final de la novela, que este será el lugar donde se dirigirá la pareja.

Después de este intermedio en Ypacaráí, Lala regresa a Buenos Aires, y se nos revela entonces un personaje diferente al del inicio. Cuando Lala quiere entrar a su antigua casa, la empleada doméstica duda en dejarla pasar. Antes de hacerlo, comprueba con la tía de Lala, si ésta es quien dice ser. Mientras esperan a que los dejen entrar, Serafín escribe: “La Guayi se había equivocado: le decía a Lala que el barrio se le iba a notar siempre. En la ropa y en el perro, éramos dos maricones.”(65) Lala y Serafín han curtido su piel con la dureza del campo y del viaje, han conformado su espacio geográfico que es distinto al de la burguesía y al de la población de Ypacaráí.

El viaje entre estos dos opuestos representa el primer paso para la construcción de una personalidad independiente. Esto puede verse claramente en el pasaje en el que Lala rescata de un burdel a su amante. Es difícil imaginar a una joven burguesa organizando una estratagema que involucre a perros de pelea y el uso de armas de fuego para la invasión de un burdel clandestino. Esta misión sólo logra llevarse a cabo por alguien que ha salido de su grupo de privilegio y se ha curtido superando los contratiempos de la sociedad.

Otro territorio en el que Lala va construyendo una identidad propia, diferente a la norma, es la sexualidad. En el transcurso de la novela, su apariencia se hace cada vez más masculina. En un inicio, poco o nada se nos dice de su apariencia física. En Ypacaráí, un exitoso actor de tele novelas se enamora de ella, por lo que suponemos que es bastante atractiva. Esto cambia radicalmente en su regreso a Buenos Aires. Cuando Lala visita a la Guayi en el reclusorio,

negativos (...) Pero los seres regulados por estas estructuras, se forman, definen y reproducen de acuerdo y en virtud de su sujeción y su cumplimiento de los requisitos que implican dichas estructuras” (Juridical notions of power appear to regulate political life in purely negative terms (...) But the subjects regulated by such structures are by virtue of being subjected to them, formed, defined, and reproduced in accordance with the requirements of those structures.) (Butler, 1990: 2)

CAPÍTULO IV

Serafín menciona que las presas: “La confundieron con un hombre, todas. Vista desde arriba era entendible. En realidad, era entendible vista desde cualquier parte. Lala se había ido desprendiendo de la que fue; había que mirarla bien para saber quién era.”(:89) Serafín repite, en la misma página, la sorpresa que causaba su apariencia andrógina; ahora son unos niños que la miran con extrañeza:

En la última parada del tren descubrió a tres chicos mirándola fijo, tan entregados a su apuesta que se habían olvidado de disimular: uno decía que era una mujer, los otros dos que era un hombre. Antes de bajarse el acertado no aguantó la curiosidad y se le acercó, haciéndose el gil, para preguntarle: —¿Cómo te llamas?”(:89)

Por último, otro grupo de niños se le acerca en la calle y le pregunta: “—¿Sos mujer? (...) Parecés un hombre.”(:101-102).

Existe un claro proceso de masculinización, paralelo al de la liberación social. Ambos parecen concretarse al final de la novela, con el viaje utópico a Ypacaraí que se había planeado desde un inicio. El hecho de que este viaje ya no forme parte de la narración se entiende porque Serafín ha sido gravemente herido de bala, cuando lo suben al autobús se está desangrando. Suponemos, por lo tanto, que su narración “desde abajo” se extingue junto con la novela. A nivel temático, podemos hablar de la conclusión de una búsqueda identitaria, y el inicio de otra búsqueda, ahora acompañada de su amante.

La Guayi

Este personaje representa un misterio al inicio de la novela. Sobre todo, porque el narrador y su dueña no pertenecen a su esfera social (el narrador no pertenece si quiera a su misma especie). Lala reacciona ante este misterio con un enamoramiento y una entrega total; por ella es capaz de cometer parricidio y salir de su núcleo de privilegio económico. Es interesante ver la manera en que Serafín describe a la Guayi, porque nos revela la motivación del actuar de Lala. Después de la primera relación sexual entre La Guayi y Lala, Serafín describe a la paraguaya de la siguiente manera:

Y yo supe que era la Guayi la que nos manejaba a todos. A los Brontë y al mundo. Y que si afuera llovía es porque adentro la Guayi lloraba. Pero ahora se reía mientras bailaba desnuda. Y si las cosas hubieran empezado a volar por el aire no me hubiera sorprendido.

La Guayi tenía eso: había momentos en que dejaba de ser uno de ustedes. No era uno de nosotros, tampoco, era algo en el medio. (:20)

Esta es la única ocasión en que el narrador menciona la frontera existente entre el hombre y el animal. Zanjando esa división se encuentra la Guayi, que no es ni uno ni otro, es “algo en el medio”. Esta definición cobra aún mayor relevancia cuando se sugiere que la Guayi controla no sólo a los Brontë, sino al mundo entero. La Guayi es el personaje más débil en la esfera social de los Brontë. ¿Cómo puede, a su vez, estar controlando a la familia entera? La respuesta probable, es que ejerce un control por medio de Lala: la empleada doméstica enamora a la hija rica para obtener beneficios económicos. Esta sospecha adquiere cierta validez cuando vemos que Lala comete parricidio con la finalidad de huir de su casa con su amante. Estaríamos, sin embargo, frente a una estratagema elaborada y melodramática que poco o nada tiene que ver con la personalidad de la Guayi, y el tono de la novela. Hay que recordar además que la Guayi decide cumplir los años de cárcel que le corresponden a Lala. Si no sintiera nada por ella, sería difícil entender este sacrificio.

Otra manera más plausible de entender este “control” sobre la familia Brontë es por medio del niño-pep. Aunque el personaje aparezca en una sola ocasión en toda la novela, no es casual que la novela lleve su nombre, y no el de Serafín o el de Lala, por ejemplo. El niño-pep actúa por omisión y por medio de su intermediaria la Guayi. Para entenderlo es necesario, realizar un breve repaso.

La Guayi se nos describe como una mujer con una fuerte inclinación materna: tomaba “los huevos que encontraba abandonados por ahí (...) de los pájaros, de los peces.”(:50) y se los introducía a la vagina. Pero a la vez, esta misma mujer mató a su hijo. En ella se conjugan comportamientos extremos y contradictorios. Se trata, por un lado, de una fuerza irracional y caótica, con una sensibilidad bastante humana. La Guayi es también una migrante, que ha perdido sus referentes culturales y geográficos: un personaje descentralizado, en una constante formación. Para el mundo perfectamente establecido de los Brontë, ella representa una fisura en las estructuras fijas y establecidas. Una fisura que corre el riesgo de extenderse a todo el edificio.³⁵

³⁵ Deleuze explica el mismo fenómeno en su libro *Mille Plateaux*: “Les bandes, humaines et animales, prolifèrent avec les contagionnes, les épidémies, les champs de bataille et les catastrophes. C'est comme les hybrides, stériles eux-mêmes, nés d'une union sexuelle qui ne

CAPÍTULO IV

De manera paralela a esta figura descentralizadora está el niño-pezu. Como su nombre lo dice, el niño es un híbrido, es un “nosotros” y un “ustedes”. La figura del tonal se vuelve a confirmar en esta segunda pareja, pero a diferencia de la relación entre Lala y Serafín, la relación entre la Guayi y el niño-pezu, como ya lo hemos dicho, es problemática. Ahora, sin embargo, podemos presentar un primer argumento convincente al crimen de la Guayi: el miedo a ser rechazada por una sociedad que teme su animalidad, su diferencia. Pero la naturaleza ambivalente de la Guayi no puede sobrevivir en un medio uniforme y represivo como lo es Ypacaraí, por lo mismo, aún después de ahogar su diferencia, decide huir. Contradictoriamente, esta represión genera una carga de frustración aún mayor. La Guayi es el escenario de un conflicto entre animal,³⁶ —entendido como gestación irracional— y humano —entendido como consolidación de la razón. La afirmación de Serafín, “un nosotros” y “un ustedes” revela uno de los problemas nodales de la novela: la manera de reconciliar opuestos.

Lala recupera al niño-pezu para la Guayi, y ésta intenta salvar la vida de Serafín al final de la novela. En la última escena, se nos dice que Serafín está sangrando copiosamente, herido de una bala. La que descubre el sangrado es la Guayi:

Me abrió la boca, pasó la punta de un dedo sobre mi lengua, volvió a sacarla manchada de sangre. Ahora una gota más espesa, más oscura. Bajó la cabeza hasta apoyarla en mi trompa. Se quedó así, acurrucada, inmóvil, en silencio. Tiene lágrimas dulces como el agua del lago. (:168)

No sabemos si Serafín muere al final de la novela, la narración termina con su agonía: “Mientras el micro se acercaba a la frontera el aire se fue cargando de inconscientes, ecos de un sueño en

se reproduira pas, mais qui recommence chaque fois, gagnant autant de terrain. Les participations, les noces contre nature, sont la vraie Nature qui traverse les règnes.” (Deleuze, 1980: 295)

³⁶ Deleuze escribe en su libro *Mille Plateaux*: “On dira qu’un devenir-animal est affaire de sorcellerie, 1) parce qu’il implique un premier rapport d’alliance avec un démon; 2) parce que ce démon exerce la fonction de bordure d’une meute animal dans laquelle l’homme passe ou devient, par contagion; 3) parce que ce devenir implique lui-même une seconde alliance, avec une autre groupe humain; 4) parce que cette nouvelle bordure entre les deux groupes guide la contagion de l’animal et de l’homme au sein de la meute”(Deleuze, 1980: 302). También: “Si le devenir-animal prend la forme de la Tentation, et de monstres suscités dans l’imagination par le démon, c’est parce qu’il s’accompagne, dans ses origines comme dans son entreprise, d’une rupture avec les institutions centrales, établies ou qui cherchent à s’établir” (: 302).

los otros, un caldo en el que, al final, todos soñamos lo mismo.” (:169) Serafín no podrá formar el cuadro perfecto entre las dos protagonistas y sus tonales.

Serafín

Después de haber visto el papel que juega Serafín como narrador, es importante describir su rol como personaje. Hemos dicho que su actuación va en correspondencia directa con la de Lala, y hemos dado algunos ejemplos. Intentaremos ahora profundizar en los mismos.

El despertar sexual de Serafín se da al mismo tiempo que el de Lala. Aunque el suyo, a diferencia del de su ama, es bastante frustrante. Serafín lo recuerda de esta manera: “La perra era un asco de tipa (...) Yo hice lo que tenía que hacer. Pero fue duro, Cleo tenía menos onda que un almohadón.” (:19) Esta primera decepción amorosa cambia cuando Serafín conoce a Ofidia, la perra del actor más popular de Paraguay. De Ofidia se decía que “vivía en su casa de veraneo y su hobby era destrozar a los perros que invadían su territorio.” (:29) Buscando impresionarla, Serafín mata a una víbora. Después de dos días de agonía —debido al veneno que ingiere con la víbora—, logra sobrevivir y empieza una relación amorosa con Ofidia.

Un dato interesante de la relación con Ofidia, es que los perros no obedecen roles sexuales tradicionales. En una ocasión, Serafín nos narra que: “Ofidia se montó encima mío, todavía estaba ágil en su primer mes de embarazo. Algunos días le daba por jugar al cambio de roles. Y yo la dejaba, siempre y cuando nadie estuviera mirando.”(:40) Es un hecho sumamente extraño que un animal hable de “cambio de roles”, sobre todo si se toma en cuenta que uno de los argumentos favoritos para establecer la diferencia entre los sexos es apelar a la “naturaleza” heterosexual y reproductiva de los animales. Dicha argumentación es completamente falsa, no sólo por la acepción arbitraria y errónea de lo “natural”, sino por el fin reproductivo del sexo entre animales³⁷. Pero lo importante a notar aquí, es la mención de Serafín a una actividad supuestamente exclusiva del humano, que consiste en construir su identidad sexual en base a juegos y prácticas creativas. Nos muestra esto que, al igual que Lala, el perro construye su

³⁷ Los animales usan el sexo para otros muchos fines. De Waal escribe sobre los bonobos, un tipo de homínido cercano al hombre: “Les bonobos engagent une activité sexuelle en moyenne une fois toutes les quatre-vingt-dix minutes, et avec une bien plus grande variété de partenaires, que les chimpanzés qui n'ont de rapports que toutes les sept heures.” (Waal, 2006: 124) También: “La différence fondamentale entre nos deux plus proches parents (chimpanzés et bonobos) est que l'un résout les questions de sexe par le pouvoir, l'autre les questions de pouvoir par le sexe.” (: 32)

CAPÍTULO IV

sexualidad de manera creativa, en lugar de replicarla de manera automática. Esto es algo que no muchos personajes humanos se permiten y, que yo sepa, ningún personaje animal.

Para reforzar esta visión contestataria y novedosa del narrador —similar, en este sentido, a la de Lala— Serafín nos dice que, en una ocasión, Ofidia y él fueron descubiertos. La persona que los vio fue Salma, la hermana del actor más popular de Paraguay. Queda tan impresionada Salma, que no logra explicarlo en palabras: “—Se lo estaba... se lo estaba... —dijo haciendo gestos raros.”(:41) Pronto descubrimos que el verdadero motivo de su sorpresa no es el asco o el enojo: “En realidad era algo que ella siempre había querido hacer: sentirse hombre.”(:41) Este interés del narrador canino por mencionar comentarios que están ligados a la identidad sexual de los personajes es todavía más relevante cuando vemos que Lala está construyendo su identidad como lesbiana. Tenemos, por lo tanto, una variante al mismo conflicto de la sexualidad lésbica presentado y justificado desde la perspectiva original del perro.

Otro cambio que enfrentan perro y ama juntos, es el de la esfera social. Ya hemos visto que la primera impresión de Ypacaraí es de total desagrado: el lugar le parece a Serafín una bosta. Por primera vez en su vida, Serafín se ve obligado a dormir en la calle. Después de varios chillidos, el abuelo de la Guayi le arroja una frazada. Pero esto no es lo peor, al poco tiempo descubre más perros y entonces nos dice: “Yo negro fui siempre, pero macho y malo me hice. Recién al final del día, rengo, cubierto de polvo y mordiscones, empecé a pasar desapercibido. Pero tuve que pelearla para que dejaran de saltarme al cuello y empezaran a olerme el culo”(:26). Serafín también deja de ser un burgués. Después de algunos pleitos con perros callejeros, y de haber matado a una víbora que casi le cuesta la vida, el barrio de Acassuso ya no se le nota. La recompensa es mucho más valiosa que el esfuerzo invertido: Serafín descubre el amor con Ofidia.

De esta manera, dueño y perro dejan de pertenecer a la burguesía más estancada y corrupta, representada por los miembros de la familia de Lala, y experimentan con su sexualidad de manera creativa y sin prejuicios. En el mejor estilo de una *road novel*³⁸, la experiencia del

³⁸ Los personajes de la *road novel* suelen ser jóvenes burgueses que salen de su grupo social por un sentido profundo de inconformidad ante sus valores éticos y culturales. Tienen poca o ninguna noción política y tampoco un ideal romántico de la clase pobre explotada. Su gesta es un aprendizaje a nivel personal, de ahí también el alto consumo de drogas y alcohol, como un medio de viaje introspectivo. Quizá el ejemplo más significativo es la novela *On the road*, de

viaje les da el valor necesario para construir una personalidad original, alejada de lo convencional.

La periferia en oposición al centro

Hemos visto cómo en la novela de Daniela Tarazona *El animal sobre la piedra*, la playa se convierte en el espacio de ruptura donde se gesta la metamorfosis. Para superar la depresión que implica la muerte de su madre, la mujer-reptil huye de la ciudad. En la playa, sobre una piedra, se va gestando la metamorfosis que liberará el animal interior, dándole, a su vez, la fuerza de seguir viviendo e incluso reproducirse. En *El niño pez* tenemos una situación similar. Lala y Serafín viven al interior de la burguesía rioplatense. La mansión representa un mundo cerrado. En los primeros dos capítulos de la novela, Lala no sale jamás de ella: nada en la piscina con la Guayi, la visita en su cuarto después de festejar su cumpleaños y convive con el resto de su familia. Su espacio entero es la mansión. El tiempo narrativo en estos primeros tres capítulos es el pretérito simple. Este tiempo cambia repentinamente al final del tercer capítulo, cuando tenemos a Serafín y a Lala sentados al borde del lago en Ypacaraí. Una frontera se acaba de cruzar: “Ahora está sentada a orillas del lago, mirando el amanecer. Acaba de meter los pies en el agua. Ofidia está acostada a mi lado, en silencio. Tereré ahuyenta a unos perros que me espían desde el matorral.” (:32) El espacio de la mansión se ha derrumbado, dando paso al lago de Ypacaraí, la calma y la meditación. La imagen descrita tiene una atmósfera de conclusión, de misión cumplida, de ahí el amanecer como el símbolo de un nuevo inicio. Además, Serafín está acompañado de Ofidia, su amante, y de Lala, su dueña. En esta escena concluye el impulso de escapatoria, dando inicio al viaje, más profundo y complejo, de la maduración del personaje.³⁹

El agua es un símbolo importante en ambas novelas. Tarazona le da a su personaje una nueva psicología y un nuevo cuerpo, después de que éste ha observado durante largo tiempo el mar. Ahora Puenzo ubica la motivación de la narración en ese momento de meditación frente al

Jack Kerouac.

³⁹ Es interesante notar cómo Puenzo conserva esta idea del lago como una división narrativa de presente y pasado. Véase esta respuesta que da en relación con su película *El niño pez*: “Le lac est une sorte de point central qui sépare le passé du présent et le fantôme de la réalité.” (Puenzo, 2009).

CAPÍTULO IV

lago. La salida del espacio opresor y el encuentro con el agua, genera el deseo de rebasar las ataduras previas. Mientras que Irma, batalla con el animal interior para dejar un escrito inteligible de lo vivido, Lala actúa en conjunto con su animal (ángel y tonal). En ambos casos, el espacio propiciatorio es el agua.

El agua es el símbolo por excelencia de lo pasajero. El río de Heráclito sirve todavía como un lúcido ejemplo de la imposibilidad de encontrar una esencia inmóvil y estancada: cada momento es distinto al anterior. Irma y Lala ocupan un espacio cerrado, un cuarto donde ha muerto su madre y una mansión donde se vive un triángulo amoroso enfermizo. Tenemos la imagen de un encierro neurótico al que se le opone el fluido y la imagen de movilidad del agua. A esto debemos agregar, en el caso de Lala, un encierro cultural y social que le impide compartir los referentes de su amante. El agua representa, por lo tanto, el cambio, el devenir.

Por otro lado, es evidente que con el agua estamos frente a una imagen de una poderosa connotación psicoanalítica. El mar o el lago representan, con facilidad, el inconsciente humano. El agua como símbolo de lo pasajero, pero también de la represión psicológica y la capacidad terapéutica del inconsciente.⁴⁰ Por medio de un análisis profundo, un hundirse en el agua, los dos personajes son capaces de obtener el símbolo que les ayudará a recobrar su salud psicológica. Irma lo obtiene con el anfibio y Lala con el niño-pep. En ambos casos, se trata de un híbrido y un ser del agua. Irma va a buscar, en el transcurso de la novela, entender el significado del reptil; su máximo logro, en su caso, es poder reproducirse físicamente: el huevo del final es la encarnación y prueba de su evolución. En el caso de Lala, la búsqueda se completa con su aventura

⁴⁰ Al respecto, Carl Jung escribe: “La colaboración del inconsciente es inteligente y con un fin preciso, y aún cuando actúa en oposición a la conciencia, se trata de una acción compensatoria realizada de manera inteligente, como si con ello intentara restablecer el balance perdido.”(The collaboration of the unconscious is intelligent and purposive, and even when it acts in opposition to consciousness its expression is still compensatory in an intelligent way, as if it were trying to restore the lost balance.) (Jung, 1970: 282) Y: “un alegoría es una paráfrasis de un contenido consciente, mientras que un símbolo es la mejor expresión posible de un contenido inconsciente cuya naturaleza sólo puede ser adivinada, ya que permanece hasta ese momento en lo desconocido.” (an allegory is a paraphrase of a conscious content, whereas a symbol is the best possible expression for an unconscious content whose nature can only be guessed, because it is still unknown.) (Jung, 1970: 6)

romántica, y las fronteras de clase y sexualidad que ha debido rebasar para concretarla. Tenemos en las dos novelas, al agua como un espacio de iniciación.⁴¹

Después de su regreso de Ypacaraí, Lala va a sentir repulsión por la mansión familiar. Pero a diferencia de la que era en un inicio, esta nueva Lala no se deja intimidar por los otros. Al encontrarse con su tía, se nos describe con lujo de detalle la manera cómo las relaciones de poder han cambiado:

Ese día el entrenador le contó una de las claves para domar a sus perros: el último que baja la mirada es el que manda. El que marca los límites. Y ahora era Felicitas (la tía de Lala) la que recorría con la mirada los azulejos del baño como si fueran un laberinto. (:71)

La mansión burguesa ha dejado de ser un lugar represivo y cerrado, convirtiéndose en otro de casi total irrelevancia. Su centro geográfico se ha movido al lago, lo cual es otra manera de decir que se encuentra en el lugar de la Guayí.

El lago, la mansión, Buenos Aires e Ypacaraí son espacios significativos en sí mismos.⁴² Después de su regreso a Buenos Aires, Lala empieza a recorrer la periferia de la ciudad. Las descripciones de estos lugares son mínimas: se menciona únicamente uno que otro personaje, la

⁴¹ Otra manera de explicar este encuentro con el lago y el mar, lo da Henry Corbin con su explicación del encuentro místico: “El encuentro con uno mismo es, en primera instancia, un encuentro con la propia sombra. La sombra es un pasaje estrecho, una puerta entornada (...) Lo que viene después de la puerta es (...) una extensión sin límites colmada de una incertidumbre sin precedentes, sin un adentro o un afuera aparente (...) no hay un mí y no hay un tuyo (...) donde soy de manera indivisible esto y aquello; donde experimento al otro en mí mismo y el otro-de-mí-mismo me experimenta a mí.” (The meeting with oneself is, at first, the meeting with one’s own shadow. The shadow is a tight passage, a narrow door. [...] For what comes after the door is, [...] a boundless expanse full of unprecedented uncertainty, with apparently no inside and no outside [...] no mine and no thine [...] where I am indivisibly this and that; where I experience the other in myself and the other-than-myself experiences me.) (Corbin, 1998: 22)

⁴² Podríamos decir al respecto, lo mismo que dice Ezquerro al estudiar las novelas *El coronel no tiene quien le escriba* y *Pedro Páramo*: “L’espace fictionnel n’est pas descriptif, mais plutôt allusif ; il ne se donne pas à voir, il est signe, c’est-à-dire qu’il signifie et qu’il désigne autre chose que lui-même. Loin de viser à l’exhaustivité de la représentation, il est sélectif, et ne met en scène que des éléments choisis en fonction de leur expressivité, de leur adéquation à ce qu’ils ont à signifier.” (Ezquerro, 1983: 78)

CAPÍTULO IV

música cumbia y aparatos electrónicos robados. El cambio de espacio no sucede tanto al exterior de Lala, como en su interior. Esto podemos verlo de manera evidente en una conversación que Lala sostiene con una nueva empleada doméstica. Su intención es saber dónde se encuentra el Instituto donde tienen presa la Guayi:

“—¿Nunca fuiste a La Plata?/—No./A Chapulina le debe haber dado lástima, miedo no. No podía darle miedo una chica de Acassuso. Y Lala, para ella, seguía siendo eso: aún con la cabeza rapada y ocho meses en Ypacaraí./—Andá hasta Constitución y ahí tomá el tren a La Plata... Sabés dónde queda Constitución, ¿no?/Antes de terminar la pregunta se dio cuenta que no sabía. No terminaba de entender a las chicas de la Zona Norte. Sacó un delineador de ojos del bolsillo, le agarró la mano y anotó el recorrido, incluso el nombre del Instituto.” (:81)

La ignorancia de la geografía de La Plata y Constitución se convierte en la marca de su burguesía, y de ahí la reacción violenta de la Chapulina. El espacio es una carta de presentación, un sello o tatuaje: dime por dónde andas y te diré quién eres. Para reafirmar este hecho, el narrador aclara: “Hasta que conoció a la Guayi, Lala solmanete cruzaba la General Paz para ir al médico o para hacer algún trámite.” (:82) Curiosamente, la empleada doméstica responde con cierta violencia, pero pasada la primera impresión lo hace con un gesto erótico: escribir en su mano con delineador de ojos. No hay un resentimiento de clase, ya que Lala ha dejado de ser una chica de Acassuso.

En el capítulo 15, casi al final de la novela, nos enteramos de una de las salidas de la mansión, antes del viaje de Lala a Ypacaraí. De nueva cuenta, el paisaje se describe de manera vaga y general, sin entrar en detalles. Su salida se vuelve memorable no tanto por el escenario que los rodea, sino por la experiencia alucinogénica. Las drogas les abren un espacio equivalente al del lago en Ypacaraí. Su primera relación sexual se da en ese momento, y de manera bastante ocurrente, Serafín interviene para que la relación suceda:

No debería contarles eso, se supone que no lo vi. Tardé en despegarme del paso. Giré con las piernas estiradas, untándome con el rocío hasta chocar contra Lala. El choque la hizo aterrizar. Cuando entró en la casilla los encontró en la cama. La Guayi le dio la mano y la acercó hacia ella. Lala dejó que la acueste a su lado y que le que saque el vestido. (:126)

Tenemos, en primera instancia, un nuevo uso de la visión parcial del narrador, que aporta misterio y vaguedad a la escena. Los momentos en que Serafín no logra presenciar lo narrado o

sólo lo percibe con un olor son, por lo general, los más sugerentes. Primero está el lago, símbolo del inconsciente y hogar del niño-pep. Ahora tenemos las drogas, que acompañan la primera relación erótica. Lala y la Guayi buscan estos espacios, pero para llegar a ellos deben recorrer capas anteriores, donde se encuentra su sociedad burguesa bonaerense y la sociedad paraguaya. (Figura 2)

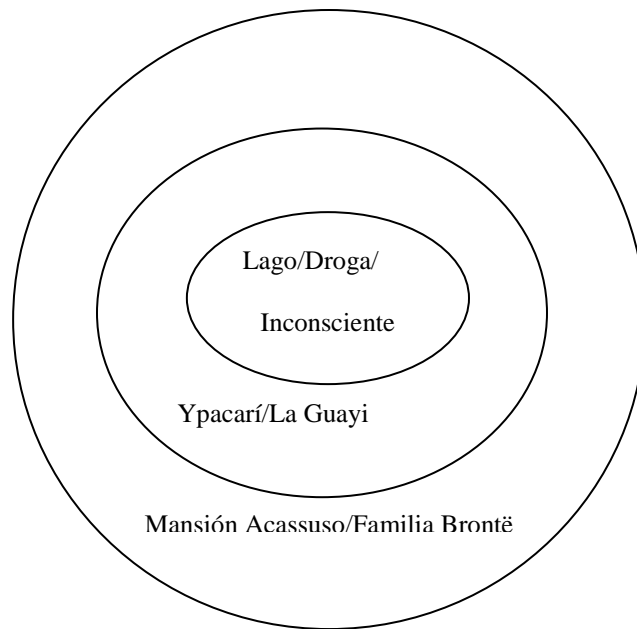


Figura 2

Sexualidad

El tema de la sexualidad es central en la novela, y es también un tema que ha sido abordado por Puenzo en su película *XXY*. En ambos casos, se intenta destruir la noción de la sexualidad entendida como una realidad de bloques homogéneos y herméticos. Cambiarla, en cambio, por una noción de gradaciones y polos fluidos. Es decir, una visión más contemporánea.⁴³

⁴³ Nancy Chodorow escribe respecto a la homosexualidad: “Siguiendo las variables estadísticas, podría haber más diferencia dentro de un mismo sexo que entre dos sexos distintos. Es cada vez más común, que el margen de variación entre los sexos de dos sociedades y la variación del mismo entre dos culturas, es mayor que aquel que existe entre los sexos de cualquier cultura en particular” (On several statistical variables, there may be more difference within

CAPÍTULO IV

En *El niño pez* se problematiza la conjunción entre sexualidad y esfera social. El hecho de que la primera sea, sobre todo, una convención cultural, hace más difícil rebasar sus normas. La presión no es únicamente física, sino social. Éste es uno de los grandes problemas que enfrenta Lala. Si bien su familia es bastante liberal, podemos asumir que no lo es tanto al nivel de la jerarquía social. Después de una temporada en un medio ajeno al que siempre ha conocido, Lala logra relativizar la presión de la familia y lleva entonces su expresión sexual al límite. Un día antes de ir a la policía a confesar su crimen, en un acto que rememora la famosa escena del video musical *The Wall*, Lala se rasura la cabeza y las cejas. Se vuelve entonces una figura masculina. Desde ese momento, la secuencia de eventos se concatena hasta llegar al viaje de vuelta a Ypacaraí.⁴⁴

En la película *XXY*, Puenzo aborda la historia de un hermafrodita que entra a la adolescencia y debe decidir entre remover uno de sus sexos o seguir siendo el/la mismo/a. En lugar de decidir por una operación que lo vuelva hombre o mujer, el personaje decide conservar su identidad hermafrodita. Esta decisión se vuelve problemática con la llegada de un doctor especialista en operaciones de sexo, acompañado de su esposa e hijo. Para el doctor, la sexualidad debe estar compartimentada en entes opuestos: no decidirse por una opción es convocar graves problemas. Dichos problemas se muestran en la película cuando los otros jóvenes del pueblo fuerzan a Alex, personaje hermafrodita, para que les muestre sus genitales. Estamos de nueva cuenta frente a una presión social, pero ya no de la familia, sino del medio social. Esta postura de las sexualidades diferenciadas se ve, sin embargo, cuestionada de manera más drástica por el comportamiento del hijo del doctor. Álvaro se enamora de Alex, pero en lugar de tener una relación sexual en la que él actúe de hombre, sucede lo contrario. Hay, por lo

each sex than between the sexes. Moreover, the extent of between-sex variation varies among societies, and variation among cultures is often greater than that between the sexes of any particular culture.) (Molloy, 1998: 41).

⁴⁴ El ejemplo contrario de esta postura frente al lesbianismo, es el cuento “El asedio”, escrito por Díaz Valcárcel. En este cuento, “El cuerpo lésbico (...) acarrea los signos de una desviación, una anomalía, una forma contra natura.” (Molloy, 1998: 89) Y: “‘El infierno son los otros’, el cuerpo lésbico en ‘El asedio’ está representado como una figura antagonista frente al mundo. Su psique paranoica percibe la existencia de los otros como un ‘hostigamiento’. Los ‘otros’, desde su punto de vista, la atacan con el espectáculo de su alegre moral ‘correcta’, inculcando en ella —de acuerdo con el narrador omnisciente— una sensación vergonzante de ‘ilegitimidad’” (: 90)

tanto, una variedad aparentemente interminable de identidades sexuales que no obedece a roles establecidos. Alex, quien se nos presenta como un hermafrodita con claras tendencias femeninas (el personaje es representado por una actriz en la película), adopta un rol masculino en su relación con Álvaro.

La conclusión de la película es que la salud psicológica de los personajes depende de la creación de una identidad sexual de acuerdo con sus gustos y no a los requisitos impuestos desde afuera. Mientras que los padres de Alex se adaptan a la decisión de su hijo/a y apoyan su decisión de no operarse; el padre de Álvaro intuye la latente homosexualidad de su hijo y le achaca a ésta su supuesto fracaso. En una entrevista sobre la película, Lucía Puenzo dijo:

¿Quién decide, al final de cuentas, si hay solamente dos maneras de ser humano? Muchos amigos intersexuales me han dicho que les gusta la película no por la idea de libertad de decisión que mucha gente vio en ella, sino por el lugar que la película le da al placer. Y yo estoy de acuerdo: no basta con decir que debemos respetar a todos los cuerpos e identidades sexuales y darle a cada individuo el derecho de seguir la identidad que le plazca. (...) Perlongher, uno de mis poetas favoritos, solía decir: ‘No queremos respeto, queremos ser deseados’. La búsqueda de una identidad (no solamente sexual) es algo vital para toda persona. (Puenzo, 2009)⁴⁵

En ambos casos, novela y película, se trata de una sexualidad que se origina en la noción de placer y, desde ahí, se extiende a otros campos. Tenemos en Lala, un primer descubrimiento del placer con la Guayi, que provoca la construcción subsiguiente de su identidad. En *XXY*, la decisión de Alex de conservar su identidad sexual, aunque no sea aceptada en un inicio por la sociedad, le permite, a la larga, un mejor desarrollo psicológico y emocional.⁴⁶

⁴⁵ “Who decides, after all, that there are only two ways to be human? Many intersex friends have told me they liked the film not because of they (sic) idea of freedom of choice that many people saw in it, but because of the place the film gives to desire. And I agree: it’s not enough to say we should respect any body and any sexual identity and give every individual the right to do as he or she pleases with their identity. (...) Perlongher, one of my favourite poets, used to say: “We do not want respect, we want to be desired.” The search of an identity (not only sexual) is vital in the life of everybody.”

⁴⁶ Por otro lado no parece existir una decisión consciente de la autora para abordar este tema. Al preguntarle, la manera en que había abordado la sexualidad en su obra, Puenzo respondió: “Escribo sin pensar en el tema ni en el abordaje, no podría escribir si pensara la teoría antes de los detalles de la historia: quiénes son los personajes, cómo hablan, cuál es su mundo... El tema, los abordajes, son algo que uno puede buscar en las sucesivas versiones, cuando ya está

Elemento fantástico

Hemos analizado al niño-pezu como un símbolo y también como una fuerza que actúa sobre la Guayí. Es el momento de analizarlo como un personaje más de la trama, dándole acceso a lo fantástico.

La única aparición del niño-pezu en la novela se da en el momento en que Lala llega a Ypacaraí. Esta aparición está bañada de lo que Todorov denomina la regla básica de lo fantástico: la incertidumbre. Lala ha matado a su padre en un capítulo anterior, y llega a Ypacaraí en busca de su amante. No la encuentra pero sí, en cambio, al abuelo de ésta. Un día, mientras ambos pescan en el lago del pueblo, Lala se tira al agua a nadar:

Sintió que una mano diminuta se agarraba de su pie. Trato de sacudirla pero no hubo forma. Se dio vuelta y vio a un nene de unos cinco años, sonriéndole con los ojos abiertos, sumergido en el agua. Tenía la piel tan clara que se le adivinaban las venas, los ojos grises con las pestañas de punta, el pelo verdoso y espeso como las algas. Cuando Charo dejó de remar el nene soltó el pie de Lala y pasó nadando por entre sus piernas a una velocidad impresionante. Nadaba con las manos abiertas, y Lala alcanzó a ver que tenía una membrana entre los dedos. No lo pensó dos veces: soltó la soga y lo siguió hasta que se quedó sin aire. Yo los seguí a los dos mordiéndoles la punta de los dedos. Me debo haber desmayado, porque cuando abrí los ojos estábamos de vuelta en el barco, vomitando algas. (Puenzo, 2004:34-35)

La descripción es detallada y muestra que, en lugar del horror o desconcierto frente a un ser maravilloso, Lala y Serafín experimentan solamente curiosidad. Lala, de hecho, nada por un momento con el niño-pezu, antes de que acontezca el desmayo. Por tercera ocasión en la novela tenemos al narrador relatando un hecho que no vio, o lo vio bajo circunstancias problemáticas. Al igual que en las otras ocasiones, esta falta de pruebas, esta visión parcial del narrador, aumenta nuestra curiosidad. ¿Qué tanto podemos confiar en un narrador que está a punto de desmayarse y que no recuerda la mitad de lo sucedido? ¿Existe el niño-pezu?

El desmayo introduce la duda de lo fantástico. Después de que Lala y Serafín salen del lago “vomitando algas,” lo primero que pregunta Lala al viejo es si lo vio. Pregunta extraña

ajustando más que reescribiendo. Y de dónde surgen las historias que cada escritor o director quiere contar es siempre misterioso.” (Puenzo, 2010) No hay que olvidar, por otro lado, que la opinión del autor no expresa todos los posibles motivos detrás de sus decisiones.

porque el viejo ha estado todo el tiempo sobre la lancha, así que, aunque quisiera, no lo hubiera podido ver. Charo no le responde y luego: “(Lala) Se pasó la noche dibujándolo en las paredes de cemento. Cada tanto paraba, me miraba y volvía a repetir: —Vos lo viste”(35). Esta necesidad de otra mirada que confirme lo visto es el síntoma más claro de la incertidumbre. El hecho de que un perro sea el único personaje capaz de confirmar el hecho maravilloso nos presenta una sutil ironía.⁴⁷ Veamos ahora cuál es la reacción de los otros personajes frente al niño-pez.

Charo, el abuelo de la Guayi, no se preocupa tanto por la existencia del niño pez. A él lo que en realidad le preocupa, son los efectos prácticos que éste genera en su entorno. El niño es resultado de una relación pre-marital entre La Guayi y Socrates(sic). La Guayi no será la primera madre soltera en Ypacaraí, pero el hecho de serlo ya es bastante problemático en una sociedad machista. Charo describe al niño con asombrosa brevedad: “Tenía los ojos tan claros que parecían blancos.”(55) No menciona membranas, ni ninguna cualidad anfibia, salvo el hecho que no respiraba fuera del agua. Esta brevedad en la descripción se acentúa con el extenso recuento de las dificultades en la crianza del hijo:

En realidad no dejó que nadie más entrara a la casa. Igual, ya habían empezado a hablar. Algunos creían que se había muerto en el parto y que lo habíamos enterrado en el fondo. Y que Lin se había vuelto loca, por eso ya no salía de la casa. Una noche unos nenes abrieron la ventana y la vieron riéndose, mirando el agua. Se reía porque el bebé ya la reconocía y estaba aprendiendo a sonreír. Desde ese día no nos dejaron tranquilos. (...) En una semana todo el pueblo andaba secreteando: decían que teníamos un monstruo encerrado en la casa (...) Un día me tiraron piedras a la salida del supermercado. Nunca se lo dije a Lin. Tampoco le dije que vinieron unos periodistas y el dueño de un circo y un científico belga que estaba de vacaciones en Ypacaraí. (...) El bebé crecía y la bañadera se hacía cada vez más chica. Al quinto mes dejó de tomar la teta, de un día para el otro (...) Una madrugada me pidió que la ayudara a traerlo hasta acá. Se metió en el agua con el bebé. Nadaron juntos hasta que se hizo de noche. Y cuando la ayudé a subir a la canoa el bebé ya no estaba con ella. (:54-55)

⁴⁷ Esta ambigüedad frente al niño pez se conserva también en la película. En la película, el niño pez se nos presenta, en primera instancia, como un mito popular, un santo del pueblo al cual le cuelgan relicarios. Después, vemos a Lala entrar al lago y nadar con el niño. Cuando creíamos dar por sentada su existencia, en la siguiente escena vemos cómo Lala se despierta de lo que parecer ser una pesadilla. Puenzo comenta sobre el tema: “Le Niño Pez apparaît dans le film dans un endroit qui peut être réalité ou rêve. On ne saura jamais vraiment car la légende se construit ici, autour de cet enfant qui a une face lumineuse et une face plus obscure avec ce qui s’est passé dans la réalité. J’ai fait très attention à comment montrer ce Niño Pez.” (Puenzo, 2009)

CAPÍTULO IV

La narración del anciano es lo suficientemente ambigua para inducir la sospecha de que en lugar de un niño pez, lo que en realidad sucedió, fue la muerte por asfixia de un bebé no deseado. Pero es imposible afirmar, sin indecisión, que una de estas dos versiones —el asesinato o lo maravilloso— es la verdadera. Tenemos, por un lado, la sugerencia de que la Guayi estaba sumamente afectada por el hecho: “se había vuelto loca”, y que, por lo mismo, pudo haber cometido un crimen. Sin embargo, al final de este mismo pasaje, tenemos el testimonio de hechos inconcebibles como el desarrollo físico del niño y la posible aparición de un circo que deseaba explotar la particularidad del niño.

La interrogante que se abre con la aparición del niño-pez ante los ojos de Lala, y que se pone en duda, por primera vez, con la explicación de Charo, llega a una posible conclusión al final de la novela. Después de haber logrado fugarse de la red de prostitución controlada desde la cárcel, los tres personajes —la Guayi, Lala y Serafín— se esconden en el cofre de un coche. Lala le dice a su amante que ha visto al niño-pez. Ésta entonces le responde: “El viejo inventó una historia porque no aguantó lo que hice.”(162) Después cuenta su versión de lo sucedido:

era tan débil, tan chiquito, no tenía fuerzas ni para llorar, le costaba todo, hasta respirar, y cada día que pasaba estaba peor, y peor... me imaginé en esa casa, sola, sin mi abuelo, sola con él... 'Lo hago por él', eso pensé... que lo hacía por él, para que durmiera tranquilo, para que descansara... era más fácil así, sostenerle la cabeza un minuto, un minuto nada más, debajo del agua, era más fácil... (...) No lo hice por él, lo hice por mí.(163-164)

Lo fantástico se convierte en una leyenda inventada por un anciano que no soportaba la idea de que su hija hubiera matado a su nieto. Esta posibilidad de lectura se refuerza con la resignación que muestra la Guayi en la novela: “El frío se quedó adentro... el frío del agua... no me lo puedo sacar... no puedo... ni cuando te conocí a vos...”(163)⁴⁸

Queda, sin embargo, una duda. ¿Cómo pudieron ver Lala y Serafín al niño-pez? En esa instancia de la novela, nadie ha mencionado la existencia de un hijo de la Guayi, vivo o muerto. ¿Qué tanto podemos confiar en este narrador, que es testigo y parte? ¿Cómo podemos estar seguros de que no inventa, o miente, o intenta matizar la realidad de un crimen con una

⁴⁸ Puenzo afirma sobre el mismo tema, pero relacionado a la película: “La légende du petit garçon de l'eau n'était là que pour lui permettre de vivre avec sa culpabilité mais au moment précis où elle s'accuse du meurtre, elle se donne enfin la possibilité de se punir.” (Puenzo, 2009)

metáfora? Si gran parte del valor del género fantástico radica en sembrar dudas, difuminar fronteras, incomodar al lector, podemos afirmar que la novela cuenta con un importante elemento fantástico. Y el narrador animal es una de las herramientas principales para introducirlo.

Serafín es un animal singular porque, a diferencia de otros animales narradores, construye su personalidad a lo largo del texto.⁴⁹ Dicha construcción se da de manera simultánea con la del personaje principal, Lala. Podríamos comparar esta mancuerna con la establecida en la mitología indígena mexicana, entre el individuo y su tonal, o la teología cristiana, entre el individuo y su ángel de la guarda. Esta pareja, de gran carga simbólica, se aventura en un viaje iniciático cuyo fin es confirmar su posición en la sociedad y su identidad sexual.

Tenemos una confirmación de la identidad lésbica de Lala, y una noción del sexo entendido como algo placentero y lúdico en el caso de Serafín. Tenemos también una ampliación de la visión social. Su mundo deja de ser el barrio de Acassuso para englobar otras esferas sociales con sus problemáticas particulares. Esta confirmación de su individualidad les aporta mayor fuerza en los momentos en los que deben luchar para cumplir sus deseos, como es el caso de la escena del burdel, reminiscente a las mejores películas de acción.

⁴⁹ Rohman Carrie aboga por un nuevo acercamiento al animal como un ser de personalidad más compleja y problemática: “El problema del animal en la literatura y la cultura del siglo veinte requiere un examen teórico complejo que ponga por igual atención en las categorías discursivas de lo humano y lo animal, y en la producción de valores que están sujetos a este binomio, así como en la carga ética de dichas construcciones. En ese aspecto, como veremos, los “animal studies” emergen de un legado post-estructuralista y su análisis de la formación del sujeto, a la vez que su interés en lo “otro” radical obliga al reciente “cambio de ética” en los estudios literarios más allá de las fronteras familiares de lo humano.” (The problem of the animal in twentieth-century literature and culture requires a sophisticated theoretical examination that pays attention not only to the discursive categories of human and animal, but also to the production of values attached to that binary and the ethical charge of such constructions. In this regard, as we shall see, animal studies emerges from the legacy of poststructuralism and its attendant analysis of subject-formation, at the same time that its interest in the radically “other” pushes the recent “turn to ethics” in literary studies beyond the familiar boundaries of the human.) (Rohman, 2009: 9)

CAPÍTULO IV

La construcción del individuo por medio de una sexualidad opuesta a las convenciones sociales es un tema que Puenzo toca después en su película *XXY*. Al igual que en *El niño pez*, tenemos el concepto de sexualidad entendido como un proceso fluido y cambiante, en lugar de una entidad hermética e inmutable. Este hecho hace que los personajes deban luchar por defender su sexualidad que es también su acceso al placer.

La novela de Puenzo debe entenderse como la escenificación de un proceso que carece de respuestas únicas y requiere de una participación activa de sus integrantes. Este proceso puede verse desde la estructura misma de la novela. Primero, con una voz narrativa sumamente original, que amplía el contrato de verosimilitud y le concede voz a un ser normalmente excluido: el perro. También con el ingreso del elemento fantástico, y su cuota de incertidumbre que obliga al lector a una participación atenta y directa.

El animal como variante creativa (Leonardo Da Jandra)

Utopía mínima

Leonardo da Jandra (1951) es un escritor mexicano, de ascendencia gallega. Cuenta con una obra literaria y ensayística extensa, entre la cual destaca la trilogía *Entrecruzamientos*, *Huatulqueños*, las novelas *Arousiada* y *Los caprichos de la piel*. Da Jandra vivió casi treinta años en la región selvática cercana al mar de Huatulco, sin servicio eléctrico, ni agua corriente, comiendo de lo que cazaba y pescaba. Este modo de vida estaba sustentado en una visión utópica que fue elaborando en el transcurso del tiempo y permeó su obra literaria. El cuerpo teórico de su utopía se encuentra en su libro *La gramática del tiempo*⁵⁰.

En *La gramática del tiempo*, Da Jandra desarrolla uno de los principios básicos que explican su decisión de alejarse de la civilización. Se trata de una noción de libertad que fluctúa entre la anarquía y lo primitivo, sin obligaciones frente al estado y autosustentable:

El hecho contundente de que la búsqueda de la libertad sea algo connatural al hombre, revela dos aspectos que al combatirse se complementan: el deseo de permanecer en la animalidad pura del estado de naturaleza, y la pérdida inevitable de la libertad al pasar al estado de derecho. El negarse a aceptar la naturaleza tanatoflica y represiva del poder político, ha hecho posible que las más diversas ideologías, con falsas promesas utópicas, sigan controlando a la inquietud masiva. Si hombre libre lo es solamente el que ha aprendido a eludir órdenes, para ser libre tendríamos que ser dueños de nuestro destino y no someternos a forma alguna de poder. (Da Jandra,2009:67)

Su objetivo fue erradicar, en la manera de lo posible, el estado de derecho y las relaciones de poder establecidas por éste. Para lograrlo, aprendió de nuevo a ser independiente cazando su propio alimento y olvidando los avances tecnológicos que acompañan a una sociedad desarrollada. Al poco tiempo, sin embargo, se vio forzado a interactuar con la sociedad huatulqueña. Paradójicamente, esta interacción le permitió refutar uno de los argumentos posibles en contra de su utopía: si no es el Estado el que controla la violencia, ¿quién lo va a hacer? Da Jandra responde que es labor de cada individuo defenderse.⁵¹

⁵⁰ La primera edición es de 2009, publicada por la Editorial Almadía.

⁵¹ Da Jandra escribe sobre los huatulqueños: “Para el huatulqueño matar es la forma más

CAPÍTULO IV

Otro elemento importante para la comprensión de la utopía de Da Jandra es que ésta debe darse a un nivel individual o de pareja, nunca a un nivel grupal. En reiteradas ocasiones, el autor se refiere a su proyecto como utopía mínima. En la trilogía *Entrecruzamientos*, el personaje de Eugenio discute con su maestro Don Ramón sobre la validez de las teorías sociales sustentadas en la ciencia, la filosofía, la sociología, el arte y la historia.⁵² Menciona algunos ejemplos de sociedades enteras entregadas a un ideal, o grupos que se organizaron para vivir su utopía. Su conclusión es la misma que expresa Da Jandra en *La gramática del tiempo* y otros libros: la utopía, si existe, debe ser mínima; cuando un grupo de personas se alinea bajo un ideal su fracaso es seguro.

Después de casi treinta años habitando la selva con su mujer, la pintora Agar García, Da Jandra logró excluirse casi, por completo, de la civilización. Se mantuvo con los recursos naturales de su entorno, y no obedeció a institución alguna. Para alimentarse, recurría a la caza. En la primera ocasión en la que se vio forzado a obtener su alimento matando a otro ser vivo, la impresión fue inolvidable: “La primera vez que maté un venado no pude evitar echarme de rodillas ante su cuerpo y ungirme con su sangre. Fue entonces cuando tuve el único vislumbre en mi vida de lo que podría ser la presencia de la divinidad” (:14). Experiencia mística, ejercicio gnóstico, búsqueda utópica, todos son términos que podrían aplicarse en un momento u otro a la vida particular de este escritor.

Después de varios esfuerzos, la pareja logró crear una reserva natural alrededor de su casa. En ella se impedía la explotación de recursos naturales y la instalación indiscriminada de centros turísticos. Diez años después de haber creado el Parque Huatulco, por presiones del organismo estatal del turismo mexicano, Fonatur, Da Jandra y su esposa fueron expulsados de su casa. La explicación que subyace a este desalojo es el potencial económico de Huatulco, cuyas playas son explotadas como mercado turístico.

En 2008, el escritor mexicano regresó a la vida citadina, alternando su residencia entre Oaxaca y Ciudad de México. No se han publicado textos suyos escritos en estas últimas fechas.

auténtica de ser. El que no mata o es cobarde o es pendejo.” (Da Jandra, 2009: 16)

⁵² El crítico Christopher Domínguez Michael escribe en la contraportada de la misma: “El angustioso didactismo y la desinhibición de da Jandra al escribir una novela tan descaradamente intelectual lo convierten en rara avis de la literatura mexicana.” (Da Jandra, 2005)

El texto en el que nos enfocaremos en este análisis fue escrito en el año de su expulsión. El mismo Da Jandra ha dicho, en una entrevista, que *Zoomorfías* y *La Gramática del Tiempo* representan la conclusión de su obra huatulqueña. (Gaitán, 2009) *Zoomorfías* tiene la particularidad también de ser su primer libro de cuentos.

El texto

Zoomorfías consta de nueve cuentos y fue publicado en 2009 por la editorial Almadía.⁵³ Es posible agrupar estos cuentos en dos grandes grupos: “pasado mítico del estado de naturaleza en Huatulco, cuando el hombre apenas se distinguía de los animales, y la actualidad, cuando vuelve a resurgir en el ser humano la animalidad” (Da Jandra, 2009). Pasado y actualidad. El primer grupo, formado por “Los elementarios”, “Aires de familia,” “Los depredadores negros” y “Los zopilotes”, mezcla el escenario del trópico con las leyendas narradas por voces campesinas. En ellos se nos relata el origen de las hormigas negras, los zopilotes y un grupo de salvajes montaraces. En el segundo grupo, se sitúa “El Moro”, “Piedra de venado”, “Sin salida” y “La promesa”, últimos cuatro cuentos de la antología. En ellos se revive el mundo cotidiano del campesino y pescador oaxaqueño⁵⁴. Este mundo se caracteriza por la escasez económica y tecnológica de sus personajes, compensada por el coraje y su fuerza física.

En este apartado nos enfocaremos al primer grupo y, en específico, al cuento “Aires de familia.” Este es el único cuento de la antología narrado en primera persona por un animal. Aunque la identidad de dicho animal es un misterio, sabemos que no se trata de un ser humano por ciertos elementos narrativos que estudiaremos en primera instancia. Después de abordar el recurso formal de la voz narrativa, iremos al núcleo de nuestro análisis. Dentro de la obra vastísima de Da Jandra, el narrador de este cuento presenta una anomalía notable: es el único protagonista cobarde. Los motivos de su cobardía serán analizados a detalle en un segundo momento. Intentaremos probar que la originalidad del personaje animal radica, justamente, en esta misma cobardía. Cuando nos referimos a su originalidad, no solamente hablamos del personaje del animal en relación con otros animales estudiados en este trabajo, sino en relación a

⁵³ Los números de las páginas que usaremos en este estudio corresponden a esta edición.

⁵⁴ De hecho, tenemos la incursión de Nicéforo, protagonista de dos novelas anteriores — *Huatulqueños* y *Samahua*.

los otros personajes del autor. Básicamente, este narrador niega los supuestos sobre los que Da Jandra ha intentado construir su utopía mínima y su proyecto literario. Dichos supuestos presentan una clara dicotomía entre valor vs cobardía, autosuficiencia vs dependencia, situando a la mayoría de sus personajes, incluyendo el autor mismo, en el primer apartado. El narrador de “Aires de familia” sería pues, el único que compensara el fiel de la balanza.

La visión animal

Ignoramos la verdadera identidad del narrador de “Aires de familia”. En ningún momento se refiere a sí mismo, o a sus familiares, como pertenecientes a una especie o raza animal. Usa términos netamente humanos para designar a su padre o a su hermano, pero cuando intervienen seres de otra especie, como los perros, éstos son descritos de una manera que revela la diferencia física del narrador. Aumenta el misterio y atiza la curiosidad, saber que otros animales de la antología son una mezcla de mito y realidad. Así pues, tenemos en el primer cuento “Los elementarios”, la descripción de unos seres detestables, que brotan de su propia sangre, y una vez con vida se consumen a sí mismos en una autofagia repugnante: “Muy pocos fueron los que pudieron ver a un elementario en su máximo tamaño y quedar con vida para contarlo; y menos aún los que lograron resistir sin daño del alma la visión indescriptible.” (2009:14) En “Los depredadores negros”, se describe nuevamente a una especie de animales feroces, cuya capacidad de destrucción parece, a primera instancia, inverosímil. No obstante, la revelación de la verdadera identidad de los depredadores negros al final del cuento, le da un giro repentino al mismo: los depredadores negros son hormigas.

Estas dos tendencias, al mito y a lo maravilloso, se mezclan de manera original en “Aires de familia”. La única alusión a su especie la da el narrador al inicio del cuento, cuando los divide en “cuadrilleros” y “solitarios.” Estos últimos viven con una sola pareja, mientras que los cuadrilleros tienen varias hembras y viven en grupo; el narrador se encuentra entre los segundos. Después de esta clasificación en términos un tanto agropecuarios, no se volverá a mencionar ninguna característica de la especie. Podemos decir entonces, que el campo de visión deja de ser

externo, para adentrarse en la mirada del narrador. Con un recurso sumamente original, se construye un entorno desde la visión del animal.⁵⁵

La visión animal está presente durante todo el relato. Un ejemplo, es la descripción del hábitat del narrador, descrito como “órgano”. Adivinamos por la descripción que este órgano es, en realidad, un árbol:

Era y sigue siendo este órgano una obra en que la naturaleza se recreó espléndidamente, con un tronco mucho más viejo que mi padre y también que el padre de mi padre, del que se elevan múltiples brazos y recodos que constituyen un perfecto refugio para el grupo. Cualquiera que se pare frente a él a veinte pasos de distancia y lo vea, como yo hago constantemente para renovar el vértigo de esa sensación, estoy seguro que coincidirá conmigo en que esa imagen estremece igual que la luz llena de vida que se filtra entre los ramajes después de una lluvia intensa y repentina. (:22)

Algo similar sucede cuando se describe una jauría de perros: “No voltee hacia los lados, y de pronto una bestia negra e inmensa cayó con sus fauces sobre mi pescuezo y sentí que me arrancaban de raíz” (:26), y: “Vi cómo mi padre se arrojaba bravísimo contra una de esas bestias babeantes que ladran” (:38). Los seres humanos, por su parte, son “bestias erguidas” (:29). Por último, un hermano del narrador, denominado simplemente como el malo, muere envenenado al comer “un animalejo feísimo que daba saltos cuando uno se acercaba a olisquearlo. Yo jamás había visto a ninguno de los mayores comerse ese bicho de piel rugosa” (:33). A pesar de que el narrador describa gran parte de su mundo con conceptos convencionales, algunos objetos y animales escapan a este contrato.⁵⁶ Por ejemplo, hay árboles que son llamados con este nombre,

⁵⁵ Adam Thirlwell describe el mismo recurso en el cuento de Kafka “Las investigaciones de un perro”: “en la historia de Kafka “Investigaciones de un Perro”, narrada por un perro rumiante, la palabra ‘humano’ nunca es mencionada. Porque este perro investigador ve todo desde los ojos de un perro: los acróbatas son perros criminales, los pájaros son perros planeando en el aire. Es la ausencia de otro término que no sea el de ‘perro’ lo que crea las confusiones científicas y filosóficas del perro.” (in Kafka’s story ‘Investigations of a Dog’, narrated by a ruminative dog, the word ‘human’ is never mentioned. For this investigative dog sees everything as a dog: acrobats are criminal dogs, birds are hovering dogs. It is the absence of any term other than ‘dog’ which creates the dog’s scientific and philosophical confusions.) (Thirlwell, 2007: 328)

⁵⁶ De acuerdo con la clasificación de William Nelles, hablamos aquí de un narrador que combina su habilidad humana del habla, con elementos animales: “Una segunda categoría de textos homodiegéticos aborda la paradoja del animal que habla creando a un narrador dual, en el que

en lugar de órganos. La pregunta inevitable sería entonces, ¿cuáles son los objetos o animales que escapan al lenguaje convencional, y por qué ellos?

La selección parece obedecer a un mecanismo donde se enfatizan los contrarios. Por un lado, tenemos los animales que encarnan lo extraño y amenazante: perros, seres humanos, animalejos venenosos; y por el otro, el objeto de mayor cercanía y aprecio: el árbol. Se trata, por lo tanto, de enfatizar lo que sale de lo cotidiano, ya sea porque es algo temido o apreciado. A eso se debe que, en otras ocasiones, cuando el árbol no representa el hogar, se le llame simple y sencillamente con ese nombre: “la familia sufrió una desgracia que nos alejó para siempre de ese árbol al hacerlo maldito.” (:28) Al describir su comida, el narrador dice: “Yo comía de todo: gusanitos, retoños, frutas.” (:27) A esta función enfática, se le puede añadir una función de desplazamiento del lector. El recurso de la visión animal baña de misterio y novedad un objeto o un animal cotidiano. Para entender a su narrador el lector mismo debe verse como un “cuadrillero” montado en el “órgano”.⁵⁷

En conclusión, existe una primera mención, un tanto coloquial, que divide a los animales de esta especie entre “cuadrilleros” y “solitarios”. Le sigue a esto una inmersión en el campo de visión animal, es decir, una inmersión en lo desconocido. Esta inmersión es parcial, con una mezcla de expresiones cotidianas (árbol, gusanos, disparos), y otras novedosas (órgano, bestia babeante, bestia erguida). El lenguaje convencional permeará siempre la visión animal; otra cosa es hasta ahora imposible. No obstante, existe un esfuerzo para desplazar la atención desde “la visión humana” a “la visión animal”, que se centra, sobre todo, en los objetos más relevantes, ya sea por terribles o queridos del narrador. Por último, es importante mencionar que, contrario a lo que sucede en otros cuentos, como “Los elementarios”, donde el actuar del animal es visto por

los elementos del humano y el animal están integrados de manera más estrecha.” (A second category of homodiegetic texts approaches the paradox of the talking animal by creating a dual narrator, in which both human and animal elements are more closely integrated.) (Nelles, 2001: 3)

⁵⁷ Esto mismo sucede en el cuento “La promesa”, donde el narrador alterna la perspectiva humana y animal. Esto permite que el lector no descubra, sino hasta el final, la identidad de los murciélagos. Aquí un ejemplo: “De todas las diferencias, la mayor no era tanto de hábitos como de creencias. Lo que para unos era una maldición, para los otros era la única razón de existir. Y no es que unos fueran malos y los otros buenos, sino que unos creían y los otros simplemente no creían en nada: ni en Dios, ni en el pecado, ni en la justicia, ni en la inmortalidad, en nada; era pura acción vital.” (DaJandra, 2009: 146)

los humanos con ojos de desconfianza y temor, el animal de “Aires de familia” permite al lector adentrarse a un campo de visión animal que comparte los mismos temores y anhelos que el suyo. Esta empatía entre animal y lector es sumamente importante para lograr una de las intenciones principales del cuento: retratar la cobardía del animal como una variante de la cobardía humana.

Motivos de empatía

Una sola de las once novelas publicadas hasta el día de hoy por Da Jandra tienen un narrador en primera persona; de los nueve cuentos que conforman la antología de *Zoomorfías*, sólo el narrador de “Aires de familia” está en primera persona. ¿A qué se debe esta excepción? Ya hemos respondido parcialmente a esta pregunta, afirmando que la visión animal expande el imaginario del lector y le permite una mayor empatía con el animal. No obstante, nada impide a un narrador en tercera persona crear este mismo efecto.⁵⁸ Por lo mismo, es importante ampliar la búsqueda. Para ello, es necesario preguntarnos, ¿con quién se nos está pidiendo simpatizar?

El narrador se nos presenta como un individuo pusilánime, perezoso y tímido. Frente a él, el resto de los personajes dajandrianos representan una vasta oposición. Si realizamos un breve repaso a los protagonistas más importantes de su proyecto literario, nos daremos cuenta de que la mayoría de ellos comparten características que se oponen a la personalidad del narrador que aquí nos concierne. Realicemos pues, este repaso. Veamos a los héroes dajandrianos, antes de abordar el tema de su primer y único anti-héroe.

Héroes

El protagonista de *Entrecruzamientos*, Eugenio, es un joven intelectual; estudió su Maestría en la Sorbona, con una tesis sobre *Chamanismo y literatura*. Eugenio conoce en las playas de Oaxaca a un anciano escritor español llamado Don Ramón. Al poco tiempo, Don Ramón se vuelve una especie de mentor, que ayuda a Eugenio a pensar y vivir correctamente. La metodología que usan ambos es similar a la mayéutica socrática. Eugenio debe parir sus ideas gracias a largas discusiones con su mentor, que Da Jandra no teme registrar en casi su totalidad.

⁵⁸De hecho, como lo nota William Nelles en su artículo, “Beyond the Bird’s Eye: Animal Focalization”, los narradores heterodiegéticos, como el de Jack London en *Colmillo Blanco*, recrean con gran éxito la visión animal.

CAPÍTULO IV

El lector encuentra en la novela diálogos de diez a veinte páginas, donde se discuten, por ejemplo, la filosofía náhuatl en oposición a la griega, el mundo moderno en oposición al salvaje, y la identidad mexicana. A la par de las discusiones filosóficas, se narra el proceso gradual de adaptación a la selva y la autosuficiencia alimenticia de Eugenio, quien lucha contra un tiburón, resiste grandes sacrificios corporales, aprende a defenderse y caza venados. De esta manera, lo que empieza siendo una serie interminable de discusiones teóricas entre los dos personajes, se concreta con una experiencia de utopía primitiva, en la que Eugenio se convierte en un individuo fuerte e independiente.

Trilce, la protagonista de la novela *Bajo un sol herido*, es una escritora española de gran renombre que, siguiendo los pasos de Ramón Valle-Inclán, visita México. Su primer encuentro con México es infernal. La persona encargada de recogerla en el aeropuerto llega tarde, mientras espera, Trilce es víctima de un intento de asalto. Roberto, la persona encargada de guiarla en su nuevo mundo, es macho y corrupto. Queriendo escapar de Roberto —Roberto viola a Trilce después de haberla drogado—, viaja a Oaxaca, y luego a Real de Catorce. En este último destino, encuentra a Lúder, un antiguo luchador social, convertido con el tiempo en chamán. Lúder le da a comer peyote, y esta experiencia alucinogénica representa para ella un giro vital: “Para Trilce era cada vez más claro que el Lúder ejemplificaba uno de esos casos de autosuficiencia hipercrítica que se va hundiendo más y más en el silencio.” (2007:269) La protagonista de *Bajo un sol herido* sigue una trayectoria ascendente, desde un inicio en el que es víctima de un entorno hostil, hasta el final, en el que podemos decir que ha alcanzado una personalidad segura de sí misma y autosuficiente.

La Almadraba es la última novela de la trilogía costeña. Sus protagonistas son el Ingeniero y Delfino. Ambos comparten el amor al mar y un carácter de extremada fuerza y coraje. El Ingeniero es alguien irascible que vive bajo el impulso de su voluntad y muere también debido a ella. Cuando llega el huracán Paulina a la costa, el Ingeniero se hunde en el mar para recuperar la almadraba —su red de pesca—, sin preocuparle el riesgo que enfrenta. Este torbellino de cielo y mar termina por matarlo. Oponiéndose a esta animalidad irascible, Delfino es un individuo más dócil y espiritual; su misma concepción tiene tintes religiosos. En una ocasión, mientras la madre nadaba en el mar, sintió una ola que la penetraba. A los nueve meses nació su hijo y, por esta ola, lo llamó Delfino. El niño se revelará un fanático del mar pero, a diferencia del Ingeniero, es un individuo religioso. Una de las imágenes que marca la frontera

entre ambos, es su relación con las tortugas. El Ingeniero las come todos los días en caldo y en tacos, fritas y asadas. Una de las descripciones más detalladas y cruentas se da cuando el Ingeniero mata a una tortuga:

Ante la urgencia de aire buscó con rapidez la mejor posición para el disparo, y agradeció que la tortuga se separara de las rocas y se lo quedara viendo como si dudara de estar frente a un enemigo o un semejante. Apuntó justo al ojo y apretó el gatillo. La flecha se incrustó en el cráneo y la tortuga salió disparada hacia la turbulencia. (2008:317)

Destaca aquí la incertidumbre de la tortuga, que la dota de una característica humana. Para acentuar más este hecho, se nos dice que la tortuga duda si el hombre es su semejante o su enemigo. Poco después de esta descripción, sabemos que Delfino no caza tortugas. Sus razones son las siguientes: “Es como si comiera a un pariente (...), es como un hermano del mar que no nos hace ningún daño y que nos puede enseñar muchas cosas.” (:318) Delfino y el Ingeniero son personajes gemelos, que muestran un extremo coraje y valor. Esto mismo, paradójicamente, hace que se repelan, que no puedan vivir en la misma zona.

Por último, revisemos la novela *Arousiada*, publicada en 1995, es decir previo a las novelas que aquí hemos mencionado. Narrada con una estructura de contrapunto, tenemos, por un lado, a un narrador en tercera persona omnisciente, y por el otro, a una primera persona, que escribe en gallego (existe una traducción simultánea hecha por el autor al español).⁵⁹ Por ahora nos enfocaremos en Francisco, el narrador en primera persona. De temperamento pasional y voluntad imbatible, Francisco sobrevive dos guerras, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. En ambos casos, pelea con el bando perdedor. Más que ser alguien guiado por sus convicciones, su lealtad está fundada en una noción vaga de pertenencia a su tierra. Esta pertenencia se rompe con el exilio a los Estados Unidos, particularmente doloroso en la dieta alimenticia. Francisco logra, sin embargo, enriquecerse, entre otras cosas, por el comercio clandestino manejado en los navíos. Francisco es un personaje que recorre el mundo por la superficie, sin echar raíces en ningún otro lugar que no sea su tierra natal. Por eso, al final de la novela, se cierra un ciclo de viajes y esfuerzo cuando, de vuelta en la zona de Aurosa, Galicia, encuentra a su mujer: “una chavala pelirroja con una fuente llena de carne.” (1995:297). Esta

⁵⁹ Es interesante que, siendo la única novela con un narrador en primera persona, sea también la única escrita en un idioma que no sea el español.

imagen es significativa, se trata de la mujer, la leona casi, que lleva el alimento al hombre que ha mostrado su coraje y se detiene, por fin, a descansar. Para enfatizar aún más este hecho, la novela lleva el subtítulo: *Volumen 1: La voluntad generadora*.⁶⁰

Como hemos visto hasta ahora, los protagonistas de las novelas de Da Jandra recorren un periplo ascendente, en el cual se consolida una personalidad fuerte y autónoma. Francisco, Eugenio, y su variante femenina en Trilce, todos triunfan en su cometido. Ninguno de los protagonistas de las diez novelas de Da Jandra tiene un anti-héroe. Es hasta que llegamos al formato más breve de “Aires de familia”, que nos topamos con un ser pusilánime, cobarde y perezoso controlando la narración. Para respondernos el porqué, debemos analizar los pormenores de este nuevo personaje.

Anti-héroe

Al inicio del cuento “Aires de familia”, el narrador ocupa el último lugar en la escala de mando, debajo de su padre, sus dos hermanos y su tío. El único con el derecho de copular con todas las hembras, sin reparar en el incesto, es el padre. Esto lo hace un personaje a la vez odiado y respetado por todo el grupo. De acuerdo con el narrador, su padre fue el primero en subir al órgano, fue también quien decidió organizar de manera jerárquica el grupo. Se trata de una figura que representa el poder físico pero también el poder simbólico; él sería, en términos del propio Da Jandra, “la naturaleza tanatofílica y represiva del poder político.” Ante este tipo de figura represiva y autoritaria, los protagonistas de Da Jandra suelen oponerse con coraje, rebelión y fuerza. Ninguno obedece órdenes, y cuando lo hace, se enfatiza que no son vergonzantes.⁶¹ El narrador de “Aires de familia” hace todo lo contrario:

⁶⁰ Este subtítulo, por cierto, promete una serie de varios volúmenes que aún no han sido publicados —no sabemos si han sido escritos. Da Jandra ha publicado dos trilogías, *Entrecruzamientos* y *La trilogía costeña*. Esta novela, que fue anterior, sólo llegó al primer volumen. Una explicación probable a esta interrupción, es el hecho de haber encontrado un “tipo” de personaje —Francisco—, que cautivó al autor de tal manera que decidió abordarlo desde otras variantes.

⁶¹ Un ejemplo, es el caso del Ingeniero en la novela *Almadraba*: “Se sentía dueño absoluto de su voluntad y aún las órdenes que recibía no eran algo impuesto y humillante, sino un requisito indispensable para que su propia voluntad creciera y se fortaleciera. Una nueva vida que era como su primera vida, la primera vez en que vio con claridad que pasaría el resto de su vida entre el mar y las mujeres.” (Da Jandra, 2008: 56)

A mí, aunque parezca vergonzoso, me gustaba siempre hacerme a un lado y dejar que todos se impusieran. No sólo me parecía la actitud ideal para evitar problemas, sino que además era como una bendición pues, al no interesarme lo más mínimo en la lucha por el mando, nada más esperaba a que todos comieran y bebieran o terminaran de acomodarse en sus lugares, y después lo hacía yo. (:24)

Además de esta confesión, el narrador nos revela la manera en que fue constantemente abusado por su hermano “el malo”, quien lo golpeaba, le orinaba encima y lo arrojaba del órgano al suelo. A todo esto, él jamás respondió con violencia: “Nunca quise pelear, y no me arrepiento. Por fortuna pronto me empezó a gustar perder” (2009:26). La relación del narrador con las hembras era nula, ni siquiera volteaban a verlo porque sabían que él no iba a intentar nada con ellas. Su única pasión era comer. Pero incluso, prefería esperar a que todos los demás comieran, para después hacerlo él, y así evitar disputas. Estamos pues, frente a un anti-héroe, un personaje plagado de debilidades que no se avergüenza de revelarlas. Y sin embargo, o quizá por eso, la complicidad que provoca con el lector es más grande que la de otros personajes.

Gran parte de esta complicidad se debe a una sensación de empatía, mezclada de compasión. Nos da pena verlo tan débil, nos da risa verlo tan inútil. Por lo mismo, cuando una serie de accidentes y conflictos familiares van mermando poco a poco la línea de poder, abriendo el camino para que el narrador pusilánime ascienda al puesto de liderazgo, la reacción del lector es inevitablemente de simpatía. El cuento termina con una confesión sincera y, hasta cierto punto, chusca:

En cierta manera se puede decir que lo que yo hice desde que asumí el mando fue imponer el mismo modo de vida —aunque desde luego con más precauciones— que ya vivía cuando simplemente no era nadie. La cosa es que ahora ya no hay peleas y hasta sobran lugares dónde acomodarse. Y casi podría asegurar que el único que recuerda a mi padre y a mis hermanos soy yo; y no lo hago, como lo hacía al principio, para lamentarme de las obligaciones y sufrimientos que conlleva el mando, sino para imaginarme la cara que pondrían si me vieran ahora sentado en el mero centro del poder familiar y con todo el hembraerío madurando su preñez a mi lado. Bueno, tengo que aceptar que a mi madre y a mi hermana mayor las preñó mi padre antes de morir, pero puedo asegurar que mi otra hermana y mi tía llevan dentro de sí la semilla de un cobarde. (:40)

Este nuevo grupo de cuadrilleros es pacífico y cauteloso. Su líder es un personaje errático, débil e individualista. Paradójicamente, el protagonista de este cuento es más humano,

en sus defectos, que la mayoría de los protagonistas dajandrianos. Podríamos decir que, mientras los protagonistas humanos de Da Jandra evolucionan hacia la libertad utópica, entendida como independencia vital, sus animales evolucionan en dirección contraria, es decir, a la comunidad humana cargada de sus peores vicios. Continuando con las paradojas, podríamos hablar del animal como un personaje moderno, un anti-héroe, en oposición a un humano con rasgos casi épicos.

En el esquema del proyecto filosófico y literario de Da Jandra, el narrador de “Aires de familia” es su refutación más inteligente y mordaz. El personaje representa las debilidades de los humanos, que, a pesar de todo, triunfan en la jerarquía grupal. No sólo eso, el narrador no se avergüenza de su cobardía, al contrario, ve en ella una característica indisoluble de su personalidad y su éxito: la semilla que permitirá a su familia vivir más años que la familia de su padre. El narrador de “Aires de familia” no es ni dios, ni bestia: es un humano, que es a su vez, animal.⁶²

Las libertades del género

Mencionamos previamente que *Zoomorfías* era la primera antología de cuentos escrita por Da Jandra. Existe, no obstante, un libro de tres novelas cortas, publicado en 1996, y que lleva como título *Los caprichos de la piel*. Este libro representa una excepción en la poética del mexicano, cuyas novelas rebasan, casi siempre, las trescientas páginas⁶³.

⁶² Rohman Carrie afirma que gran parte de la literatura modernista inglesa (comienzos del siglo XX) se forjó en oposición, o en conflicto con la idea de animalidad: “Al cargar con las teorías más recientes sobre la animalidad y aplicarlas en el modernismo literario, este estudio revela que la animalidad es un lugar fundamental para la construcción de la identidad y sus complicaciones a través del periodo. Efectivamente, el espectro del animal amenaza profundamente la soberanía de la conciencia del sujeto occidental en la literatura modernista, y nuestro entendimiento de esa literatura estaría incompleto si no estimamos la complejidad de dicha amenaza.” (By bringing to bear recent theories of animality upon literary modernism, this study reveals animality as a fundamental locus of identity construction and complication throughout the period. Indeed, the specter of the animal profoundly threatens the sovereignty of the Western subject of consciousness in modernist literature, and our understanding of that literature is incomplete without accounting for this complex threat.) (Rohman, 2009: 12) Podemos decir que en Da Jandra, esta animalidad cumple su amenaza, derrumbando al “sujeto occidental”, que es también el sujeto-héroe.

En la segunda novela corta, “Un destino casi inevitable”, se hace un uso satírico del título, y se nos narra la aventura, plagada de accidentes trágicos, de una extranjera en México. Al comienzo de la narración, Ingrid es jalada por la marea y casi muere sin poner resistencia. Esta imagen sirve para retratar la personalidad de Ingrid, quien enfrenta durante el resto de la novela una serie innumerable de vejaciones sin oponerse a ellas. Entre éstas, tenemos una serie de violaciones por parte de policías y políticos. Sabemos, a la mitad de la novela, que Ingrid ha contraído el virus del Sida, y, a manera de venganza, decide contagiar a sus parejas sexuales. Pero incluso esto lo hace sin invertir la menor emoción, su venganza se confunde con la indolencia. Durante toda la novela está presente una sensación de gran frustración y odio contenido en Ingrid. Al final, esta frustración explota. Mientras Ingrid coquetea con el conductor de un autobús, éste pierde el control y se estrella. En el accidente, muere un bebé, que Ingrid toma entre sus manos:

El gris azulado de los ojos de Ingrid reflejaba sufrimiento. Sin mediar palabra el hombre se paró frente a ella y le tendió las manos. Ingrid bajó la mirada y siguió meciendo el cuerpo sin vida. El hombre continuó con los brazos tendidos un buen rato. Cuando Ingrid volvió a encontrar aquella mirada de fuego, ya no pudo evitar el llanto. (1996:89)

Ingrid explota en el momento en que la novela termina. Tenemos, de nueva cuenta, un personaje débil y constantemente victimizado. Su llanto del final, junto con la ironía del título, *Un destino casi inevitable*, crea una sensación contradictoria en el lector. Por un lado, hay una clara señal de empatía y, por el otro, la idea de que todo pudo ser evitado si la protagonista hubiera mostrado un poco de voluntad. Estamos, por lo tanto, ante la antípoda de un personaje como Trilce, quien también es una extranjera violada en México, pero que después de este evento dramático, decide luchar contra sus opresores y logra, al final de la novela, un éxito parcial.

La tercera y última novela de esta compilación, “Del gris al negro”, es quizá una de las mejores novelas de Da Jandra. Con un inteligente uso de la ironía, esta novela nos narra la lenta decadencia de una pareja de nazis refugiados en México. Sin emitir un juicio moral sobre estos personajes claramente condenables, al contrario, creando en ocasiones lazos de simpatía y ternura con ellos, el narrador introduce al lector en un mundo plagado de ambigüedad. Otto, el

⁶³ Además de ser novelas extensas, forman parte de trilogías. Esto lo podemos ver en *Entrecruzamientos* y *La trilogía costeña*.

CAPÍTULO IV

antiguo nazi, está enamorado de su sirvienta Elena, una india oaxaqueña. Para satisfacer su anhelo sexual, construye un elaborado sistema de espejos que le permiten ver a Elena mientras se baña. Cuando el mecanismo, por fin, es creado, la excitación de Ottoes tan incontrolable que en el transcurso de dos días un testículo se le hincha a dimensiones extremadamente dolorosas; aún así, continúa con sus espionajes. Por su parte, Frieda, la esposa de Otto, vive para las telenovelas. La repentina tragedia de su hija, asesinada en Estados Unidos por motivos que desconocemos, la hace un personaje neurótico y dependiente por completo del mundo imaginario de la televisión. Elena acompaña a Frieda durante horas viendo las telenovelas, además de realizarle curas tradicionales, con limpias y mejunjes de su tierra. De esta manera, ambos Otto y Frieda, se vuelven completamente dependientes de su empleada doméstica. La ironía, ya de por sí grande al tratarse de dos nazis, se acentúa al final, cuando el narrador nos sugiere que toda esta seguridad, construida en base a su aislamiento, se verá violada por el ingreso de tres posibles asaltantes.

En esta novela, Da Jandra permite, por primera vez, una empatía del lector con personajes abyectos. Para enfatizar el rechazo moral del inicio, los hace nazis. La gran proeza radica pues, en revertir esta primera reacción del lector, convirtiéndola sino en aprecio, a lo menos sí en compasión. Algo similar sucede con el cuento “Aires de familia”. La sinceridad del narrador, al confesar su diferencia como un ser cobarde entre animales valientes, lo hace, a primera vista, interesante. Este interés irá creciendo hasta el punto de sentirnos identificados con él. Podemos deducir entonces, que los géneros cortos —novela corta y cuento—, han permitido a Da Jandra experimentar con otro tipo de personaje, que si bien, no se encuentra ausente de sus grandes novelas, sí nos impide simpatizar con él. En las grandes trilogías, y las novelas de cierta extensión, la atención del narrador se centra exclusivamente en el héroe. Los personajes que le ayudan en su trayecto —Don Ramón, Lúder, Homero—, son moralmente sólidos y, en ocasiones, completamente autodependientes; es decir, son una réplica y un modelo a seguir del héroe. En los géneros cortos este patrón se revierte, pero sólo en dos ocasiones. Podemos atribuir este hecho a la mayor libertad experimentada en el género corto.

Si bien no hay una regla escrita que nos permita saber cuál es el género más propenso a la experimentación, sí es posible saber, en el caso de cada autor, cuál es el género que para él o para ella le permite experimentar con mayor facilidad. En el caso de Da Jandra, el género corto le ha permitido cuestionar y revertir lo creado en el género de la novela extensa. Sus cuentos y sus novelas cortas son pasadizos dentro de la arquitectura catedralicia del escritor de utopías.

La obra de Da Jandra está íntimamente ligada a su proyecto de vida y su filosofía personal. Sus novelas de gran aliento retratan personajes en busca de respuestas esenciales y experiencias límite. Usan, en su búsqueda, de toda la fuerza vital de la que son capaces. Y al final, en la mayoría de los casos, logran su objetivo. Esto cambia con la única intervención del animal como narrador.

Esta voz usa de la visión animal para desarticular algunos referentes ya cotidianos del lenguaje humano. En lugar de llamar árbol a su hogar, lo llama órgano. Esta voz también provoca la empatía del lector, al retratarse como un anti-héroe. Los animales en la literatura suelen aparecer como seres valientes,⁶⁴ bien intencionados,⁶⁵ malévolos y satíricos,⁶⁶ rara vez, sin embargo, se nos presentan como individuos cobardes y resignados a serlo. Cuando tal es el caso, como sucede en algunas fábulas, la cobardía es un rasgo genérico que sirve para plantear la moraleja. Con “Aires de familia”, tenemos un animal anti-héroe que genera una empatía con el lector. Esta empatía nada tiene que ver con la compasión y la admiración. Se trata de algo más cercano al reconocimiento.

El hecho de que sea un animal quien abra una nueva voz en la arquitectura dajandriana, nos revela el potencial que tiene el subalterno para reventar discursos cimentados en ideales y utopías. Bajo la capa de héroes épicos, fundamentados en un discurso filosófico sólido, un animal carcome dicho discurso con una voz, hasta ese momento, silenciada. Gabriel Weisz escribe en un estudio sobre el tema de la otredad: “Retornando el problema de las nociones bajtinianas, la monoglosia corresponde a un lenguaje cultural especializado en la expresión de una unidad en un centro de control, mientras la heteroglosia genera una heterogeneidad en cuyo

⁶⁴ Tal es el caso de *El niño pez*, *El animal sobre la piedra*, “El policía de las ratas”, analizados en este trabajo. Pero también *Colmillo Blanco*, *Call of the Wild* de Jack London; *El libro de la selva*, de Kipling, etc.

⁶⁵ Podemos mencionar a *Silver* y *El portero*, estudiados en este trabajo, y podemos agregar algunos cuentos de Mark Twain, como “Letters from a Dog to Another Dog Explaining and Accounting for Man”.

⁶⁶ En este trabajo hemos visto *El rey de las ratas* y *Confesiones de un perro gringo*. A los cuales podemos agregar, *Rebelión en la granja* de George Orwell.

CAPÍTULO IV

seno coexisten numerosos lenguajes culturales.” (Weisz, 2007:66) Con la voz del animal, el proyecto dajandriano alcanza su heteroglosia.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El animal surge en la literatura cumpliendo una función satírica. En la fábula, sus actos inevitables y repetitivos obedecen a la idea de un instinto natural, y se oponen a la posibilidad de cambio, latente en todo ser humano. El animal de la fábula no aprende de sus errores, ni siquiera concibe la posibilidad de cambio, de ahí que su potencial dramático sea escaso. Su potencial se realiza en la anécdota.

Esto cambia en la épica de animales, donde el personaje animal adquiere una complejidad dramática casi humana. La clave, sin embargo, está en el “casi”. Renart enfrenta un desafío con la espada, es infiel de manera sumamente gráfica (lo cual lo llevó probablemente a esa tácita censura que es la adaptación a la literatura infantil) y emprende peregrinajes de arrepentimiento cristiano. Su actuar no se diferencia en nada del actuar humano, salvo en los momentos en el que se nos indica su animalidad con el fin de excusar las descripciones obscenas y justificar las acciones inmorales. Es decir, Renart es animal por excedente. Por un lado, satiriza al humano en largos discursos morales y por el otro, este excedente le permite infringir las normas que a un personaje humano le estarían vedadas. Renart descubre el potencial literario del subalterno. Nadie puede acusar a un animal de herejía porque su sola presencia evoca aquello que debe ser trascendido. Chevrier y Maurice lo expresan de manera clara en la siguiente frase : “L'animalité n'est pas seulement le monde animal, mais plutôt une *marque*, la façon de nommer le hors-champ de l'humain, une marque d'infamie à la surface de l'espèce humaine, une ascendance honteuse.” (Chevrier,1978:838) Al animal se le permiten los excesos en tanto que exista una moraleja. Mientras se cumplan las formas, el contenido puede llegar a excesos intolerables para una sociedad humana. Esta fórmula narrativa tuvo tanto éxito que alcanzó, siglos después, una nueva cúspide en la obra de Cervantes.

El coloquio de los perros marca el inicio del animal satírico en lengua española. Estamos, de nueva cuenta, frente a la voz del subalterno que, por su carácter de alienado, actúa a los márgenes de la sociedad de bien y puede despotricar, ladrar, contra la humanidad entera sin temor a la censura ni al castigo. Los perros Cipión y Berganza tratan uno a uno los lastres

morales de la sociedad española del siglo XVII: robo, hipocresía sexual, favoritismo, patrimonialismo y supersticiones. Si en el *Roman de Renart* era posible distinguir dos grandes blancos de la sátira, la aristocracia y la ética cristiana, con Cervantes permanece el tema de la ética cristiana y la legitimación del poder político. Los discursos civilizatorios que erradicaron al animal, la religión y el Estado civilizado, se desmoronan a su paso. Cipión, Berganza y Renart nos ponen en ridículo sin temor alguno porque ellos mismos habitan ese ridículo.

Podemos ubicar la separación entre el animal y el humano con la aparición de sociedades complejas. En la épica de Gilgamesh, la dualidad animal-hombre se vuelve fundamental para la construcción de la civilización. Gilgamesh es un rey tiránico y omnipotente, no hay nadie en la tierra que se le oponga. Los dioses deciden, por lo tanto, equilibrar la balanza; crean a Enkidú, de igual fuerza, pero mitad hombre y mitad toro. Enkidú crece entre los animales, mama leche de las cabras y pace con ellas en el campo. Para obligarlo a enfrentar su destino, equilibrar la fuerza de su contrario, el mismo Gilgamesh ordena a un cazador que lleve a una prostituta al río donde se abreva Enkidú. “La courtisane enlève ses vêtements/dévoile ses seins, dévoile sa nudité/et Enkidou se réjouit des charmes de son corps.” (Azrié,2001:22) El salvaje se integra a la civilización. Pero los placeres de la civilización van acompañados de un problema: la conciencia de la muerte. Enkidú la enfrenta al final de la épica:

Endikou se couche sur son lit de mort/(...)le souvenir de la vie simple et innocente lui apparaît./Il maudit/ceux qui l'ont arraché à sa première vie/il maudit la porte par où il est entré/il maudit le chasseur qui lui a amené la courtisane/il maudit la courtisane qui lui a vanté les séductions d'Ourouk. (:68)

El intercambio de una vida salvaje e inconsciente por otra de placeres y conciencia de la muerte: la maldición de Enkidú. Gilgamesh consuela a su amigo prometiéndole la eternidad de la Historia: “Je t'ai assis/pour que les princes de la terre viennent et baisent tes pieds./Je ferai pleurer et se lamenter sur toi/les habitants d'Ourouk/même ceux qui sont dans la joie.” (:76) Con el paso del tiempo, la colonización del animal se va haciendo rotunda, dando paso a una relación vertical de poder. El animal deja de representar una añoranza, un intermediario espiritual o una amenaza; ha perdido por completo su misterio, los Enkidús se vuelven Tarzanes.¹

¹ Esta frontera entre el hombre y el animal llega a uno de sus máximos abismos con el pensamiento de Descartes. El filósofo francés consideraba al animal como una máquina de

CONCLUSIONES

En este terreno de la irrelevancia, de lo inferior, de lo bajo, el animal recobra su fuerza. Ya no será él la víctima de las tentaciones de la civilización. La revancha se concreta en ciclos, y ahora será Gilgamesh quien dude del valor de la Historia (entendida como *logos* y “gran relato”)². Hemos mencionado a Renart, a Cipión y Berganza. Los narradores animales de los autores hispanoamericanos analizados en el segundo capítulo revientan, de igual manera, los discursos políticos y éticos de su sociedad.

En el caso de Rafael Sánchez, su perro Buddy se enfrenta, desde la aparente indefensión de un testigo animal, al jurado más importante de la Nación Esencial del Universo. Su discurso se estructura en base a la oposición. A la mojigatería de la ideología republicana, Buddy responde con la narración de innumerables aventuras sexuales; a la pretensión de verdad del discurso jurídico, responde con la divagación como propuesta estética. Cuando finalmente el jurado logra acallararlo, recurriendo a la fuerza física, su discurso ha impregnado la voz del segundo narrador que extiende la incertidumbre hasta los fundamentos del género novelístico. Buddy, al igual que Berganza (del cual reconoce su ascendencia), actúa por medio de un discurso irreverente y contestatario. Para entender al animal y su discurso es necesario entender el lugar desde el cual se narra. Este lugar se ubica, al mismo tiempo, en el centro del poder (un jurado) y su periferia (la animalidad). Como en ninguna otra novela, ésta de Rafael Sánchez replica lo que Coetzee definió como un lugar de ek-stasis, es decir, un lugar alejado del teatro del poder y la política, que, no obstante, se dirige notablemente a dicho poder. El bufón ante el rey, Enkidú ante la conciencia de la muerte, el subalterno ante la catástrofe de la razón.

El narrador de Urbanyi cuenta su vida en el jardín de una de las universidades de mayor prestigio, la de Stanford. Su discurso, sin embargo, deja de ser afirmativo. A la manera de

mecanismo perfecto, sin sentimientos ni capaz de razón. “Un arbre produit des fruits comme une montre marque l'heure, et comme les animaux font ce qu'ils font.”(Fontenay, 1998: 283)

² Podemos entender el *logos* derridariano de la siguiente manera: “El *logos* significa ya sea verdad o palabra, y Derrida acuña este término con el objetivo de identificar el proceso por el cual los discursos racionales o teológicos remiten a un supuesto concepto original o legítimo o a la palabra de Dios.” (*Logos* means either truth or word, and Derrida coins the term in order to identify that process but which rational or theological discourse refers back to some originary or governing concept or to the word of God.) (Wolfreys, 2007: 57) Por su parte, Milagros Ezquerro escribe sobre el gran relato: “el orden, la estabilidad y la totalidad se mantienen en las sociedades modernas por medio de los “grandes relatos”, esas historias que una cultura se narra a si misma para explicar y justificar sus orígenes, sus creencias y sus prácticas.” (Ezquerro, 2008: 5) (Véase p.195 de este estudio)

Cándido de Voltaire, Silver denuncia los errores y la superficialidad de la sociedad norteamericana por omisión. Cada nueva desgracia de la cual es víctima se traduce en una denuncia velada. Estamos frente a un animal, modelo de una ética tradicional, que se opone a los vicios de una sociedad materialista. El mensaje y la manera en que éste se estructura, es sumamente tradicional. Tenemos incluso, en ocasiones, a un narrador que intenta guiar al lector en la interpretación correcta. Silver se ubica, por lo tanto, en el lugar del subalterno, pero su voz es conservadora. Desde su animalidad aboga porque el humano sea más humano. La voz del subalterno en lugar de abrir fisuras en el discurso de la Historia intenta resanarlas para regresar a un mundo coherente y estable, donde se privilegie una ética opuesta al materialismo estadounidense y a la mezcla de fronteras sociales que éste conlleva.

Tenemos dos ejemplos distintos de cómo la voz del animal menoscaba y afianza un “gran relato”. En ambos casos, sin embargo, dicho relato está ubicado fuera de la teoría literaria. En el caso de Quintero, tenemos un primer ejemplo de cómo la voz animal puede satirizar uno de los pilares de dicha teoría: la voz narrativa. Dictador derrocado que escribe sus memorias al final de su vida, el rey de las ratas es víctima del acto mismo de narrar. La novela inicia como una mezcla entre biografía novelada y apología ante la Historia. El rey da su versión de los hechos y el público escucha obsequiosamente. Pero de pronto, un personaje, el enano inquisidor, introduce la figura del lector intransigente, crítico y burlón en la novela. Incapaz de lidiar con este nuevo personaje, el rey continúa su escrito pero sin esperanza de redención. La sátira a la dictadura se vuelve, por lo mismo, una sátira al monólogo del poder y al discurso hermético. Así como el dictador quiere bloquear el acceso a la voz del subalterno, y termina por somatizarla en la imagen de un pueblo ignaro y amenazante, el narrador ególatra termina por somatizar al lector intransigente en la imagen de un enano inquisidor.

Por último, con el cuento de Roberto Bolaño tenemos a un animal detectivesco, del cual se nos enfatiza que no pertenece a su grupo, trabaja en la periferia y tiene una ascendencia notable, es sobrino de Josefina la Cantora. La intención narrativa de Pepe el Tira está en los límites de la sátira, entendida como una manera de censurar o ridiculizar a un gran discurso, y se acerca a la de los animales que lucha por tener una voz. Ubicamos, sin embargo, “El policía de las ratas”, en el segundo capítulo, en lugar del tercero, por el contenido de su mensaje. La finalidad de Pepe el Tira es dejar un testimonio. Cuando este testimonio se concreta, resulta ser una crítica inteligente a la descomposición social de un gobierno que privilegia una imagen de

CONCLUSIONES

justicia, en lugar de la justicia verdadera. El texto se vuelve una bomba en potencia, y el acto de lectura un compromiso ético que activa dicha bomba dándole un significado.

Tenemos, en el segundo capítulo, una misma función, que podríamos calificar de satírica. Esta función consiste en revelar las fracturas del gran discurso. En ocasiones, el narrador es un crítico activo de la hipocresía humana, en otras es una víctima pasiva, en otras es una víctima activa que intenta trascenderse con el discurso y, por último, es un testigo a punto de perder la ilusión. Cada faceta nos describe un animal distinto, pero el blanco de la sátira regresa siempre a un mismo punto: un sistema opresor. La ética conservadora republicana, la sociedad materialista estadounidense, las dictaduras pre-modernas y las totalitarias; estos son los blancos a los cuales acompañan otros temas de índole literaria, como la idea tradicional de narrador, texto y lectura.

Antes de continuar con nuestras conclusiones, cabe señalar que la función que aquí asignamos a la sátira podría usarse para otro género o estilo narrativo. Muchos de los textos de la literatura realista, o mágico realista, o de los géneros más novedosos, como la ciencia ficción o la novela negra, también destruyen el gran relato, entendido éste como una ideología que intenta traducir la realidad humana en una construcción totalitaria, perfecta y sin fisuras. Los motivos por los cuales decidimos preservar la definición de sátira son dos. El primero tiene que ver con la genealogía literaria del animal en occidente: Renart, las fábulas, Cervantes. El segundo tiene que ver con una decisión más profunda, y es el hecho de que, en los cuatro textos, el mensaje está dirigido a una sociedad humana. No existe en los cuatro casos, una indagación en lo animal como una opción potencial para renovar el discurso y la sociedad. Si bien no conocemos a ciencia cierta las sociedades animales, es también cierto que a la literatura no le hace falta dicho conocimiento científico para elaborar su discurso; como lo prueba, de manera obvia, la ciencia ficción. Es decir, la opción animal podría desarrollarse desde la literatura sin el problema de estar rebasando o distorsionando la verdad científica, ya que ésta no basa sus conclusiones en la primera. Pero los textos aquí estudiados funcionan con un mecanismo donde la sociedad humana estructura la sociedad descrita dentro del texto y es, por lo mismo, el verdadero blanco de su sátira. Por último, el tercer motivo por el cual decidimos usar el concepto satírico es por su cercanía a lo alegórico y lo irónico, entendido ambos como modos oblicuos de narrar una

historia. En este sentido, el animal es un recurso por medio del cual se convoca un mensaje preciso.³

Bajo esta premisa, debemos entender la relevancia del giro literario que realizan los textos del tercer capítulo. Sus narradores son animales satíricos, cambian en ellos, sin embargo, el blanco de la sátira; ya no se trata de criticar la sociedad humana, sino el mecanismo de represión que dicha sociedad ejerce contra ellos. Este cambio es significativo; es el primer paso para trasladar el centro de atención del represor al reprimido. Una buena analogía es la de los estudios post-coloniales, que al señalar el silenciamiento del subalterno crean el preámbulo necesario para que dicho silencio se convierta en voz.

De esta manera, vemos cómo en la novela de Arenas, un total de diez animales conferencia sobre la manera de remediar su cautiverio. Cada uno propone una utopía acorde a sus expectativas. Si bien dichas utopías son aún bastante estereotipadas —el perro no quiere alejarse del hombre, el conejo quiere cavar hoyos incesantemente—, tenemos un primer ejemplo de combate por la dignidad animal. El gran acierto de Arenas es retratar dicho combate desde una atmósfera de carnavalización, una mezcla de grotesco y seriedad, que nos impide leer el texto como una consigna política o una literatura de víctima.

Los tres cuentos de Griselda Gambaro nos retratan tres variantes de la manera en que se puede silenciar al subalterno. Dichas variantes son: prejuicios históricos y sociales; subestimación; y desfase de discursos. Perro 1 cambia su actitud digna por otra que se califica de patética. Perro 2 se vuelve el destinatario del rencor de su ama, quién ve en él al destructor de su última utopía. Perro 3 recibe patadas, es amarrado a su correa en los momentos de mayor tentación (cuando se acercan niños a jugar), y es obligado a jurar que jamás volverá a matar pajaritos. En oposición a la novela de Arenas, cuyos animales realizan su utopía, éstos de Gambaro están por siempre sujetos a la voz del amo. Pero, como ya hemos dicho, describir este hecho permite trascenderlo.

Por último, tenemos una primera venganza del subalterno en el cuento “La noche de la gallina” de Francisco Tario. Después de adquirir conciencia de su explotación, la gallina

³Kierkegaard define la ironía de la siguiente manera: “La ironía mira por encima del hombro, por así decirlo, al habla normal y corriente que todos pueden entender de inmediato; viaja de riguroso incógnito... Se da principalmente en los círculos superiores, como prerrogativa que pertenece a la misma categoría que el “bon ton” que obliga a sonreír ante la inocencia y considerar a la virtud como una especie de mojigatería.” (Noguerol, 1995: 27)

CONCLUSIONES

resentida decide envenenarse para que, al momento de ser ingerida por sus amos, éstos también mueran. La relación amo-subalterno se ha descompuesto hasta el punto de provocarse la muerte mutua. Algo parecido sucede en el cuento “La noche del perro.” Aunque aquí la víctima no es el amo, sino el lector inexperto y crédulo, que cree estar leyendo un cuento melodramático cuando, en realidad, se trata de una burla al melodrama. Al igual que en Arenas, el humor carnavalesco difumina los mensajes unívocos de la literatura de víctima, y nos permite hablar, en cambio, de una estética del subalterno. Pero para entender mejor la diferencia entre los dos conceptos es necesario realizar un breve repaso.

La literatura de víctima tuvo cierta popularidad a inicios del siglo XX con obras como *Beautiful Joe* y algunos cuentos de Mark Twain. En ella se narran los abusos y las injusticias sufridas por personajes animales cuya ética se asemejaba en todo a la cristiana. Los animales se resignaban con abnegación a su suerte y jamás atacaban a sus dueños, a pesar de que estos los sacrificaban en caso de necesidad —“The Sailors and the St. Bernard”— o mataban y disecaban a sus propios cachorros —“A Dog’s Tale”. El animal era un modelo de ética cristiana digno de la piedad. Los textos analizados en el tercer capítulo están lejos de pertenecer a dicha literatura. Si bien, su énfasis recae en el tema del subalterno y su incapacidad de discurso, la manera en que este tema es abordado aporta conclusiones distintas y formas narrativas diversas. Al humor desbordante de Arenas, se opone la sobriedad de Gambaro y el humor negro de Tario. Mientras que el primero imagina una utopía animal en un mundo al revés, Gambaro es más pesimista al describir un laberinto sin salida posible; Tario, por su parte, combina el humor negro con la situación lamentable del animal para crear una obra macabra. Podemos resumir la diferencia entre las obras aquí estudiadas y la llamada literatura de víctima, diciendo que las primeras recrean la voz animal y el mecanismo que los tiene subyugados, mientras que las segundas imponen una voz de ética cristiana al animal y denuncian los abusos que éste sufre. Esta diferencia no es de grado, se trata de un giro radical. En lugar de generar simpatía y compasión en un lector culpable, los textos del tercer capítulo recrean lo que podríamos llamar una estética de la opresión.

Recapitulando lo dicho en estas conclusiones, podemos decir que la voz del animal tiene un origen satírico. Dicha función se expresa, hasta el día de hoy, en la obra de autores hispanoamericanos que censuran y ridiculizan sistemas políticos y grandes relatos. Una variante trascendente de dicha voz, es la que dirige el blanco de su sátira ya no a un hecho externo, sino al

mecanismo de su propia explotación. Por último, podemos decir que la voz animal deja su función satírica cuando su interés recae más en el animal que en nosotros. Es difícil juzgar el momento en que esto sucede ya que no se trata de un cambio definitivo, ni tampoco de un cambio expresado al interior del texto. Algunos pasajes de los textos estudiados en el primer capítulo nos revelan un deseo de recrear una atmósfera desde la perspectiva animal. En estos casos, sin embargo, el tema central y la estética que lo sustenta, traslada esta perspectiva a un segundo grado de relevancia; es un acompañante más de la historia, no su núcleo central.

Un ejemplo de la voz post-moderna, se da en la novela *El niño pez* de Lucía Puenzo. En ella se nos narra un viaje de aprendizaje en el que un perro reformulará sus nociones de clase social y sexualidad. El hecho de que se presenten y discutan estos temas, representa ya un gran cambio. ¿Qué tipo de clasificación social y variedad sexual puede tener un perro? Al parecer, de acuerdo con la ciencia, la respuesta es larga y compleja. Pero como ya hemos dicho, la decisión no la toma la ciencia, sino los límites de la ficción. En este caso, Puenzo ha decidido narrar el pasaje de un perro burgués y conservador a otro callejero y consciente de los roles sexuales. La novela sería más arriesgada, de acuerdo con los parámetros aquí trazados, si no hubiera un personaje humano que acompañara al perro en su viaje. No obstante, podemos decir a favor de Puenzo, que la relación entre el humano y el animal ha dejado de ser vertical para convertirse en una relación de dobles, que definimos también con el término indígena de tonales: el actuar de uno se refleja en el otro, en lugar de imponerse. Tenemos, por lo tanto, una muestra de un potencial narrativo animal que está desarrollándose en las letras hispánicas.

Un atisbo más claro de la posible relación conjunta humano↔animal se percibe en la novela de Tarazona, *El animal sobre la piedra*. La dinámica entre la protagonista y el animal que se apodera de ella, tiene como resultado final una metamorfosis. La protagonista se convierte en un híbrido mujer-reptil, y logra fecundar un huevo; es decir, la mezcla es productiva, no sólo al nivel textual, sino físico. ¿Qué representa este nuevo híbrido? Por un lado, trascendencia de lo humano, descrita por un conjunto de opuestos: el lenguaje articulado vs el lenguaje nebulosa; tiempo lineal vs tiempo perdido; individualidad vs vacío. Por otro lado, el híbrido permite rebasar un símbolo de la represión femenina: la serpiente, que ha comido las entrañas a la hermana y la madre de la protagonista. Al convertirse en mujer-reptil, la protagonista asimila y domina la amenaza, la vuelve intrascendente. En la línea discursiva de los animales que comprenden nuestro estudio, este híbrido de Tarazona es uno de los primeros en formular una estética propia.

CONCLUSIONES

Dicha estética es, en gran medida, deudora del modernismo inglés de un D. H Lawrence⁴ y de un misticismo al estilo del Octavio Paz de *El mono gramático*.

Al igual que en Tarazona, el narrador del cuento de Leonardo Da Jandra, “Aires de familia” propone una estética desde el animal. Esta estética se entiende mejor, si la vemos en oposición al proyecto utópico, filosófico y literario del autor. La utopía de Da Jandra consiste, por una parte, en la evasión del poder ejercido por el Estado y, por otra, en la autosuficiencia que excluye el uso de aparatos tecnológicos. Su filosofía mezcla ideales románticos, prácticas místicas y mayéutica socrática. En este contexto, su literatura dramatiza el intento del héroe por dejar atrás una vida fallida y lograr el modelo que encarna la utopía y la filosofía dajandriana. Se cierra así el círculo perfecto; hasta el momento en el que interviene la voz del animal. El animal representa la fisura en este sistema. A diferencia del resto de los héroes dajandrianos, el animal es cobarde, dependiente y sumiso, y a pesar de ello, triunfa al interior y exterior del texto: se vuelve el líder de su grupo y provoca la empatía del lector. Ante una estética literaria de tonalidades casi épicas, el animal propone, de manera subrepticia (en el formato breve del cuento) la estética del anti-héroe. Dicho de otra manera, en el gran relato que conforma el proyecto literario-filosófico-social de Da Jandra, este cuento introduce el mini relato.

Habiendo analizado los distintos textos donde se expresa la voz animal, podemos concluir que esta voz, con una historia larga, empieza a abrirse camino e imponer sus propias

⁴ Terry Eagleton escribe al respecto: “A pesar del torrente de ideas que nacieron durante los dos periodos, ambos compartían una profunda sospecha de la razón humana. El Modernismo reaccionó contra un racionalismo victoriano de peso pesado volteando a ver lo exótico, el primitivismo, lo arcaico y el inconsciente. La verdad debía sentirse en las entrañas y en los genitales, no en la cabeza. La espontaneidad animal fue el último experimento cerebral. A pesar de toda su timidez, el modernismo fue un periodo abundante en mitos y añejado en sangre y suciedad.” (Despite the torrent of ideas to which both periods gave birth, they shared a deep suspicion of human reason. Modernism reacted to a top-heavy Victorian rationalism by turning to the exotic, the primitivist, the archaic and unconscious. Truth was to be felt in the guts and genitals, not in the head. Animal spontaneity was the latest cerebral experiment. For all its self-conscious modernity, it was a period rife with myth and sour with blood and soil.) (Eagleton, 2004: 70) Por su parte, en las cartas de D.H. Lawrence, podemos leer lo siguiente : “Ma grande religion est de croire au sang, à la chair, qui ont plus de sagesse que l'intellect. Notre esprit peut se tromper. Mais ce que notre sang devine, croit et dit est toujours vrai.” (Lawrence, 2002: 59) Curiosamente, su ideal primitivista coincidía con un deseo de vivir en algún lugar de Sudamérica: “J'ai envie de me cogner la tête contre le mur: ou de m'enfuir dans quelque contrée sud-américaine encore informe où l'effort et la civilisation ne préoccupent encore personne. J'imagine que je pourrais apprendre à monter à cheval et vivre tout seul, pour moi-même.” (: 88)

reglas. Si en la primera parte de este estudio, vimos la manera en que el animal removía los cimientos de los grandes relatos, en este último capítulo vemos la manera en que también puede construirlos. Al haber sido excluido durante varios siglos, ocupando el lugar del subalterno, su visión de lo universal, lo legítimo y lo verdadero es ahora más crítica. Por otro lado, la voz animal está ligada de manera intrínseca a su tiempo. Los temas que aborda la narrativa de la segunda mitad del siglo XX —difusión de géneros, voz del subalterno, sátira y humor, insatisfacción frente a los grandes relatos —son también los suyos. La voz animal juega una parte importante dentro de un mecanismo más general, que engloba el periodo histórico, la producción literaria y su consumo.

Es claro que dichos relatos animales no pueden darse fuera del discurso humano, a lo menos, no hasta el día de hoy en el que el lenguaje animal sigue siendo un misterio. Lo interesante para nosotros no radica en el grado de legitimidad que la ciencia pueda aportar a esta voz. Lo interesante radica en la perspectiva que debe asumir el o la escritora y el o la lectora, al enfrentarse a ella. En su novela *The lives of animals*, J.M. Coetzee pone en voz de su personaje Elizabeth Costello la siguiente conclusión:

No hay límites para la imaginación empática. (...) Si con mi pensamiento puedo formarme un camino al interior de un ser que nunca ha existido, entonces puedo formarme un mismo camino al interior de un murciélago o un chimpancé o una ostra, todo ser con el cual comparto el sustrato de la vida.⁵ (Coetzee, 1999:35)

Es bueno recordar, al término de este estudio, que darle voz a un animal es, ante todo, un desafío literario.

⁵ “There are no bounds to the sympathetic imagination. (...) If I can think my way into the existence of a being who has never existed, then I can think my way into the existence of a bat or a chimpanzee or an oyster, any being with whom I share the substrate of life.” (Coetzee, 1999: 35)

BIBLIOGRAFÍA

6.1 Obras analizadas

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets Editores, 2008.

_____. *El asalto*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2003.

_____. *El color del verano o nuevo «Jardín de las Delicias»*. Barcelona, Editorial Tusquets, 1999.

_____. *El mundo alucinante*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2001.

_____. *El Portero*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2006.

_____. *Otra vez el mar*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2002.

Aristophane. *Théâtre complet*. París, Gallimard, 1997.

_____. *Plays: Two. Wasps. Clouds. Birds. Festival Time. Frogs*. Londres, Cambridge University Press, 1993.

Arlt, Roberto. *El criador de gorilas*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2005.

Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares II*. Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2002.

Da Jandra, Leonardo. *Arousiada. Volumen I. La voluntad generadora*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1995.

_____. *Bajo un sol herido*. Oaxca, Editorial Almadía, 2007.

_____. *Entrecruzamientos*. Oaxaca, Editorial Almadía y Conaculta, 2005.

_____. *La Gramática del Tiempo*. Oaxaca, Editorial Almadía, 2009.

_____. *La almadraba*. México, Editorial Planeta, 2008.

_____. *Los caprichos de la piel*. México, Editorial Seix Barral, 1996.

_____. *Samahua*. México, Seix Barral, 1997.

_____. *Zoomorfías*. Oaxaca, Editorial Almadía, 2009.

Esopo. *Aesop's Fables*. Nueva York, Oxford University Press, 2002.

BIBLIOGRAFÍA

- Fontaine la, Jean. *Fables*. París, Éditions Pocket, 1998.
- Gambaro, Griselda. *Después del día de fiesta*. Buenos Aires, Editorial Seix Barral, 1994.
- _____. *Dios no nos quiere contentos*. Barcelona, Editorial Lumen, 1979.
- _____. *El mar que nos trajo*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002.
- _____. *Lo impenetrable*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1988.
- _____. *Los animales salvajes*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2006.
- _____. *Nada que ver con otra historia*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1987.
- _____. *Una felicidad con menos pena*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- _____. *Los animales salvajes*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2006.
- Hoeg, Peter. *La femme et le singe*. París, Éditions du Seuil, 1998.
- Hoffmann. *Le chat Murr*. París, Éditions Gallimard, 1943.
- Kafka, Franz. *Oeuvres complètes II*. París, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- _____. *El mundo alucinante de Franz Kafka*. México, Editorial Lectorum, 2007.
- Lugones, Leopoldo. "Yzur". *Ciudad Seva*, 2010, Web, 18 de julio 2011.
- McEwan, Ian. *In Between the Sheets*. Londres, Vintage Books, 2006.
- Monterroso, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Orwell, George. *Animal Farm*. Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1946.
- Puenzo, Lucía. *El niño pez*. Buenos Aires, Editorial Beatriz Viterbo, 2004.
- Quintero, Ednodio. *Confesiones de un perro muerto*. Caracas, Editorial Mondadori, 2006.
- _____. *El combate*. México, Difusión Cultural UNAM, 1995.
- _____. *El corazón ajeno*. Caracas, Editorial Grijalbo, 2000.
- _____. *El rey de las ratas*. Caracas, Editorial Planeta Venezolana, 1994.
- _____. *La danza del jaguar*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

BIBLIOGRAFÍA

- _____. *Lección de física*. México, Ediciones Trilce, 2000.
- _____. *Mariana y los Comanches*. Barcelona, Editorial Candaya, 2004.
- _____. *Volveré con mis perros*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.
- Sánchez, Luis Rafael. *Indiscreciones de un perro gringo*. Guaynabo, Editorial Alfaguara, 2007.
- _____. *La guaga aérea*. Atlanta, Editorial Cultural, 1994.
- _____. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hanover, Ediciones del Norte, 1989.
- Tarazona, Daniela. *El animal sobre la piedra*. Oaxaca, Editorial Almadía, 2008.
- Tario, Francisco. *Cuentos Completos Tomo I*. México, Editorial Lectorum, 2003.
- _____. *Cuentos Completos Tomo II*. México, Editorial Lectorum, 2006.
- _____. *Una violeta de más*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990.
- Twain, Mark. *Mark Twain's Book of Animals*. Berkeley, University of California Press, 2010.
- Urbanyi, Pablo. *Silver*. Buenos Aires, Catálogos, 2008.
- _____. *En ninguna parte*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 2001.
- _____. *Nacer de nuevo*. Ottawa, Girol Books, 1992.
- Urbanyi, Pablo y Beatriz Zeller. *2058, en la Corte de Eutopia: Relato verídico*. Buenos Aires, Catálogos, 2001.
- XXY. Dir. Lucía Puenzo. Perf. Ricardo Darín, Valeria Bertuccelli, Inés Efrón y Martín Pirojansky, 2007, DVD.

6.2 Bibliografía Crítica

- Abed Azrié, (ed.) *L'épopée de Gilgamesh*. París, Berg International Éditeurs, 2001.
- Aguilar Sosa, Yanet. ““Todo aislamiento es un suicidio”: Da Jandra.” *El Universal*. 7 de agosto 2009, Web, 18 de julio 2011.
- Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puertolas e Iris Zavala, (eds.) *Historia social de la Literatura*

BIBLIOGRAFÍA

- española (en lengua castellana)* I. Madrid, Editorial Castalia, 1979.
- Alazraki, Kaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, Editorial Gredos, 1983.
- Alberó, Danilo. ““Silver” es un notable tarzán posmoderno.” Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *Ámbito financiero*. Agosto de 1994.
- Amengual, Claudia. “El animal sobre la piedra” Reseña de *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona. *Hoja por Hoja*. Diciembre 2008.
- Anderson-Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Buenos Aires, Monte Ávila Editores, 1976.
- Anónimo. “Leonardo Da Jandra presenta primer libro de cuentos.” *El Universal*. 5 de agosto 2009, Web, 18 de julio 2011.
- Anónimo. “Luis Rafael Sánchez da voz al perro de los Clinton en su nueva novela.” Reseña de *Indiscreciones de un perro gringo*, de Luis Rafael Sánchez. *adn.es*. 28 de agosto 2007, Web, 18 de julio 2011.
- Anónimo. “King Kong may be a movie star capable of climbing New York's Empire State Building, but can the big lug talk, smoke cigarettes and appreciate good wine?” Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *The Ottawa Citizen*. 2 de enero, 2006, Web, 18 de julio 2010.
- Anónimo. *Le roman de Renart* París, Éditions Gallimard, 1998.
- Anónimo. *Physiologus*. Lovaina, Peeters, 2005.
- Anónimo. *Bestiary. MS Bodley 764*. Suffolk, Compass Press, 1993.
- Arévalo Martínez, Rafael. *El hombre que parecía un caballo y Las rosas de Engaddi*. Ciudad de Guatemala, Tipografía Sánchez & De guise, 1927.
- Argentores*. Sociedad General de Autores de la Argentina. Web. 09 de agosto 2011.
- Artalejo, Lucrecia. Rev. *El asalto*, de Reinaldo Arenas. *World Literature Today*. Vol. 66, No. 4. Autumn, 1992, p. 690
- Asima F. X. Saad Maura. “Canes modernos, posmodernos y trasatlánticos: Hibridismo textual y acusación social de Cervantes a Luis Rafael Sánchez.” Reseña de *Indiscreciones de un perro gringo*, de Luis Rafael Sánchez. *Letral*, Número 3, 2009, Web, 18 de julio 2011.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, eds. Londres, *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

- Auberger, Janick y Peter Keating. *Histoire humaine des animaux de l'Antiquité à nos jours*. París, Ellipses Édition, 2009.
- Auster, Paul. *Timbuktu*. Londres, Faber and Faber, 1999.
- Aylesworth, Gary. "Postmodernism." *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta, Stanford, 2010.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- Baltrusaitis, Jurgis. *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*. París, Armand Colin, 1960.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. París, Gallimard, 1978.
- _____. *La Poétique de Dostoïevski*. París, Éditions du Seuil, 1970.
- Barnes, Julian. *A History of the World in 10 and a half chapters*. Londres, Picador, 1989.
- Barthes, Roland. *Littérature et réalité*. París, Éditions du Seuil, 1982.
- _____. *Oeuvres complètes III. Livres, Textes, Entretiens. 1968-1971*. París, Éditions du Seuil, 2002.
- _____. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París, Éditions du Seuil, 1984.
- Bataille, Georges. "Théorie de la religion". *Revue « Critique »*. No.375- 376 (agosto-septiembre, 1978) Ed. de Minuit.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. París, Éditions Gallimard, 1976.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Editorial Itaca, 2003.
- _____. "Unpacking My Library". *The art of the Personal Essay. An anthology from the Classical Era to the Present*. Ed. Philip Lopate. Nueva York, Random Books, 1995.
- Berlin, Isaiah, y Henry Hardy. *The Magus of the North: J. g. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism*. Nueva York, Farrar, Straus, and Giroux, 1993.
- Bianciotto, Gabriel. *Bestiaires du Moyen Age*. París, Editions Stock, 1995
- Biron, Rebecca E. *Murder and Masculinity. Violent Fictions of the Twentieth-Century Latin America*. Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. París, Éditions Gallimard, 1959.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Harold ed. *George Orwell's Animal Farm*. Filadelfia, Chelsea House Publishers, 1999.
- Boehrer, Bruce Thomas. *Animal Characters. Nonhuman Beings in Early Modern Literature* Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2010
- Boutang, Pierre *La Fontaine politique*. París, Albin Michel, 1981.
- Borello, R.A. "Silver". Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Enero de 1996.
- _____. Entrevista con Pablo Urbanyi. *La Gaceta-Ottawa*. (1994), pp 1-4.
- Borges, J.L. y Guerrero, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires, Emecé, 2005.
- Butler, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Londres, Routledge, 1990.
- Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. París, Gallimard, 1950.
- Calvino, Ítalo. *Six memos for the next millenium*. Nueva York, Vintage International, 1993
- Camurati, Mireya. *La Fábula en Hispanoamérica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Capanna, Pablo. "Silver." Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *Revista Criterio*, 1994.
- Chabon, Michael. *Maps & Legends. Reading and Writing Along the Borderlands*. Nueva York, Harper Perennial, 2009.
- Chamberlain, Daniel Frank. *Narrative Perspective in Fiction : A Phenomenological Mediation of Reader, Text, and World*. Toronto, University of Toronto Press, 1990.
- Chevrier, Jean François y Christine Maurice. "Une etrange parente". *Revue « Critique »*. No. 375- 376 (agosto-septiembre, 1978) Ed. de Minuit.
- Chiverto, José Luis. *Hombres, hechos, ideas...* Llanes, El Oriente de Asturias, 1971.
- Cluet, Marc. *L'Amour des animaux dans le monde germanique 1760-2000*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- Coetzee, J. M. *Giving Offense. Essays on Censorship*. Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
- _____. *Elizabeth Costello*. Londres, Secker & Warburg, 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- _____. *The lives of animals*. Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Colina, José de la. “El animal sobre la piedra.” Reseña de *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona. *Letras Libres*. 15 de noviembre 2008, Web, 18 de julio 2011.
- Colombi, Beatriz. “Silver.” Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *La Razón*, 1994.
- Corbin, Henry. *The Voyage and the Messenger*. Berkeley, North Atlantic Books, 1998.
- Cortázar, Julio. *Final del juego*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.
- Deleuze, Gilles. *Kafka. Pour une littérature mineure*. París, Les Éditions de Minuit, 1975.
- _____. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. París, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Delort, Robert. *Les animaux ont une histoire*. París, Éditions du Seuil, 1984.
- Derrida, Jacques. *L'animal que donc je suis*. París, Éditions Galilée, 2006.
- Desblache, Lucile, (ed.) *Écrire l'animal aujourd'hui*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- De Plancy, J. Collin *Dictionnaire infernal*. Ginebra, Slatkine Reprints, 1980.
- Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, 2010, Web, 09 de agosto 2011.
- Dick, Philip. “Cómo construir un universo que no se derrumbe en dos días.” *Hermano Cerdo*. 10 Enero 2009, Web, 20 de septiembre 2010.
- Domecq, Brianda. *Bestiario doméstico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Domínguez Michael, Christopher. “La Hispanidad, fiesta y rito, de Leonardo Da Jandra.” Rev. de *La Hispanidad, fiesta y rito*, de Leonardo Da Jandra. *Letras Libres*. Mayo 2005, Web, 18 de julio 2011
- _____. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Mexicana, 1996.
- Dumont, Jacques. *Les animaux dans l'Antiquité grecque*. París, L'Harmattan, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

- Eagleton, Terry. *After Theory*. Londres, Penguin Books, 2004.
- _____. *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*. Londres, New Left Books, 1976.
- _____. *Figures of Dissent. Critical Essays on Fish, Spivak, Zizek and Others*. Londres, Verso, 2003.
- Eagleton, Terry y Drew Milne, eds. *Marxist Literary Theory*. Oxford, Blackwell Publishers Inc., 1996.
- Eco, Umberto. *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition*. Londres, Vintage, 2000.
- _____. *Lector in fabula*. Francia, París, Editions Grasset & Fasquelle, 1985.
- Eggers, Dave. "Authors' tributes: 'His great theme was the moral rootlessness of American life.'" *The Guardian*. 29 de enero 2010, Web, 18 de julio 2011.
- Érasme. *Érasme. Éloge de la Folie. Adages. Colloques*. París, Éditions Robert Laffont, 1992.
- Espinasa, José María. *El tiempo escrito*. México, Ediciones Sin Nombre, 1995.
- Espinasa, José María. "Francisco Tario y el aforismo (algunas hipótesis)." *Casa del Tiempo*. Números 23-24, Diciembre 2000, Enero 2001, pp.66-70.
- Espinoza-Vera, Marcia. *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid, Editorial Pliegos, 2003.
- Estrella, Jorge. "Placer de la buena literatura, descubrirse riéndose, o dolido, de lo que nos narran." Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *La Gaceta*. 9 de octubre de 2004.
- Ezquerro, Milagros, (ed.) *Aspects du récit fantastique rioplatense. Silvina Ocampo, Julio Cortázar*. París, L'Harmattan, 1997.
- Ezquerro, Milagros. *Leer escribir*. México, RILMA 2, 2007.
- _____. *Théorie et fiction : le nouveau roman hispano-américain*. Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1983.
- _____. *Juan Rulfo*. París, L'Harmattan, 1986.
- _____. "Crisis y posmodernismo", presentado en el Coloquio internacional "Crisis, Apocalipsis y resistencias", Rouen, febrero 2008, en prensa.
- Ezquerro, Milagros y Eva Montoya. *Iniciación práctica al análisis semiológico: Narrativa*

BIBLIOGRAFÍA

- hispanoamericana contemporánea*. Toulouse, Institut d'études hispaniques et hispano américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981.
- Fabre, Luis Felipe. *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México, Editorial Tierra Adentro, 2005.
- Figuroa, Alvin Joaquín. *La prosa de Luis Rafael Sánchez. Texto y Contexto*. Nueva York, Peter Lang Publishing, 1989.
- Filer E., Malva. "El testimonio de un gorila en *Silver* de Pablo Urbanyi." *Congreso El bestiario de la literatura latinoamericana (el bestiario transatlántico) 2009*.
- Freud, Sigmund. *Œuvres complètes. Psychanalyse. Volume X 1909-1910*. París, Presses Universitaires de France, 1993
- _____. *Œuvres complètes. Psychanalyse. XI. Totem et tabou*. París, Presses Universitaires de France, 1998.
- Fontenay de, Elisabeth. *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. París, Fayard, 1998.
- Forster, E.M. *Aspects of the novel*. Londres, Penguin Books, 1982.
- Gaitán Cruz, Ernestina. "Da Jandra se despidió de Huatulco con "La gramática del tiempo" y "Zoomorfías." *Crónica de Oaxaca*, 7 de noviembre 2009.
- García Hernández, Arturo. "La pérdida nos hace surgir como un nuevo bicho para sobrevivir: Tarazona." *La Jornada*. 15 de noviembre 2008, Web, 18 de julio 2011.
- García Ponce, Juan. *Encuentros*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Garber, Marjorie. *Dog Love*. Nueva York, Simon & Schuster, 1996.
- Genette, Gérard. *Figures I*. París, Éditions du Seuil, 1966.
- Gessell, Paul. "Found in translation." Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *The Ottawa Citizen*. 2 de enero, 2006.
- Ginzburg, Carlo. *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. París, Éditions Gallimard, 1998.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.
- _____. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París, Éditeur Bernard Grasset, 1961.
- Goldberg, Florinda. "Silver." Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *Reflejos*. Diciembre 1995.

BIBLIOGRAFÍA

- González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo, (eds.) *Aperturas sobre el extrañamiento. Entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchia*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- González Cosío, Arturo. *Pequeño Bestiario Ilustrado*. México, Prólogo de Juan José Arreola. Ediciones Papeles Privados, 1984.
- González, Aníbal. “Luis Rafael Sánchez, cronista del Puerto Rico posmoderno.” Reseña de *Indiscreciones de un perro gringo*, de Luis Rafael Sánchez. *Letral*, Número 1, 2008, Web, 18 de julio 2011.
- Grimm, Jürgen *Le pouvoir des fables. Études lafontaniennes I*. París, Biblio 17, 1994.
- Hauberg, Clifford A. *Puerto Rico and the Puerto Ricans*, Nueva York, Twayne Publishers, 1974.
- Hazelton, Hugh. “El exilio de las especies: un gorila medita sobre su experiencia norteamericana en la novela *Silver* de Pablo Urbanyi.” *40 Congreso de la Asociación de la Asociación Canadiense de Hispanistas*. 29 de mayo 2004, Web, 18 de julio 2011.
- Heffernan, Julián Jiménez, ed. *La tropelía. Hacia el coloquio de los perros*. Madrid, Artemisa Ediciones/Clásica, 2008.
- Hernández Vargas, Nélica y Daisy Caraballo Abréu, eds. *Luis Rafael Sánchez: Crítica y Bibliografía*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1985.
- Hodgson, Barbara. *Le rat. Une anthologie perverse*. París, Éditions du Seuil, 1997.
- Intili, Marcelo. “*Silver*, un mono pensante en la selva del hombre.” Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *La Prensa*. 21 de agosto 1994.
- Jensen, Stine. *Les femmes préfèrent les singes*, París, Éditions du Seuil, 2006.
- Jung, Carl Gustav. *Aion*. Princeton, Princeton University Press, 1970.
- _____. *Two Essays on Analytical Psychology*. Princeton, Princeton University Press, Princeton, 1970.
- Kipling, Rudyard. *The Jungle Books*. Londres, Editorial Penguin, 1987
- _____. *Thy servant a dog, told by Boots*. Londres, MacMillan and Co., 1931
- Kofman, Sarah. *Autobiogriffures*. París, Christian Bourgeois Editeur, 1976.
- Kolb, Glen L. *Democracy and Dictatorship in Venezuela, 1945-1958*. Connecticut, Connecticut

BIBLIOGRAFÍA

- College in association with Archon Books, 1974.
- Langue, Frédérique. *Histoire du Venezuela. De la conquête à nos jours*. París, L'Harmattan, 1999.
- Lawrence, D.H. *Lettres Choisies*. París, Éditions Gallimard, 2001.
- Le Goff, Jacques. *L'imaginaire médiéval*. París, Éditions Gallimard, 1999.
- Longman. *Dictionary of Contemporary English*. Web, 09 de Agosto 2011.
- Lojo, María Luis. "Descontento humano." Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *La Nación*. 28 de agosto 1994.
- López Austin, Alfredo. *Los Mitos del Tlacuache*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- López Parada, Esperanza. "Bestiarios Americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Lorenzin, M.E. "Transgresion y carnavalizacion en Silver de Pablo Urbanyi." *Congreso de La literatura iberamericana en el 2000: balances, perspectivas y prospectivas*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- Lukács, Georg. *La théorie du roman*. París, Éditions Denoël, 1968
- Madrazo, Jorge Ariel. "Silver." Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *La Prensa*. 25 de septiembre de 1994.
- Maestro, Jesús. *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- Maffesoli, Michel. *Eloge de la raison sensible*. París, Éditions Grasset & Fasquelle, 1996.
- Malaxecheverria, Ignacio. *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982
- Mann, Jill. *From Aesop to Reynard: Beast Literature in Medieval Britain*. Oxford, Oxford University Press, 2009
- Mann, Thomas *Maître et chien*. París, Éditions Bernard Grasset, 1971.
- Martínez, Elena M. "El asalto by Reinaldo Arenas" *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Mayo, 1994, 132-134

BIBLIOGRAFÍA

- McCaughan, Michael. *The Battle of Venezuela*. Nueva York, Seven Stories Press, 2005.
- Medina J., Humberto. “El rey de las ratas de Ednodio Quintero y la tensión animal/hombre.” *Congreso El bestiario de la literatura latinoamericana (el bestiario transatlántico) 2009*.
- Menton, Seymour. Rev. *El asalto*, de Reinaldo Arenas. *Hispanic Review*. Vol. 66, No. 4 (Autumn, 1998), pp. 501-503
- _____. *Caminata por la Narrativa Latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica y Universidad Veracruzana, 2002.
- Molloy, Silvia y Robert McKee Irwin, (ed.) *Hispanisms and Homosexualities*. Londres, Duke University Press, 1998.
- Monner Sans, Ricardo. *Perrología, el perro a través del diccionario y del refranero*. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora « Coni », 1923.
- Monterroso, Augusto. *Viaje al centro de la fábula*. Madrid, Editorial Alfaguara, 1999.
- Mora, Vicente Luis. “Vindicación de la pantpágina.” *DVD Ediciones*. 28 de agosto 2010. Web. 18 de julio 2011.
- _____. *Pasadizos*. Madrid, Páginas de Espuma, 2008.
- Mujica Láinez, Manuel. *Cecil*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975.
- Nelles, William. “Beyond the Bird's Eye: Animal Focalization.” *Narrative, Contemporary Narratology* (2001): 188-194.
- Nieto, Irad. “El animal sobre la piedra, de Daniela Tarazona y La última partida, de Gerardo Piña.” Reseña de *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona. *Letras Libres*. 15 de noviembre 2009. Web, 18 de julio 2011.
- Noguerol, Francisca. *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- Novo, Salvador. *Las aves en la poesía castellana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos I y II*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.
- Onfray, Michel. *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*. París, Éditions Grasset & Fasquelle, 1990.
- Ordiales de la Garza, Laura Gabriela. “Francisco Tario: Otro tiempo y Otro Espacio” Tesis de licenciatura: Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

- Orwell, George. *Essais. Articles, Lettres. Volume II (1940-1943)*. París, Éditions Ivrea y Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 1996.
- Pacheo, José Emilio. *El silencio de la luna*. México, Ediciones Era, 1994.
- Palou, Pedro Ángel. *Amores enormes*. México, Editorial Nueva Imagen, 1997.
- Pastoureau, Michel. *L'ours. Histoire d'un roi déchu*. París, Éditions du Séuil, 2007.
- Paz, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974.
- Paz, Octavio y Alfonso Medellín. *Magia de la Risa*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau eds. *Bolaño Salvaje*. Barcelona, Editorial Candaya, 2008.
- Pean, Stanley. "Gare au gorille!" Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *La Presse*. 27 de febrero 2007.
- Perivolaris, John Dimitri. *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*. España, Chapel Hill, 2000.
- Pérus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina*. La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2005
- _____. *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- Pline l'Ancien. *Histoire Naturelle*. París, Éditions Gallimard, 1999.
- Poe, Edgar Allan. *Double assassinat dans la rue Morgue, suivi de La Lettre volée*. París, Le Livre de Poche Libretti, 2009.
- Puenzo, Lucía. Entrevista personal. 24 de febrero 2011.
- _____. "Interview. Lucía Puenzo El niño pez". *MK2*. Por Raphaëlle Simon, 6 de mayo 2009, Web, 14 de julio 2011.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos de animales y otros cuentos*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2000.
- _____. *Cuentos completos II*. Montevideo, Cruz del Sur/Banda Oriental, 2002.
- Rama, Ángel. *Los dictadores latinoamericanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

BIBLIOGRAFÍA

- _____. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- Ramirez, Sergio. *El reino animal*. México, Alfaguara, 2006.
- Renaud, Maryse. “La mónada solitaria y el cambalache utópico (lectura de *Silver*, de Pablo Urbanyi).” Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *Río de la Plata*. 2001.
- Riggan, William. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1981.
- Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Madrid, Editorial Cátedra, 2005.
- Rodríguez, Efrén (ed.) *Arreola en voz Alta*. México, Editorial Conaculta, Sello Bermejo, 2002.
- Rohman, Carrie. *Stalking the Subject. Modernism and the animal*. Nueva York, Columbia University Press, 2009.
- Roth, Philip. *The Human Stain*. Surrey, Vintage Random House, 2005.
- Russo, Miguel. “Pablo Urbanyi es ‘Miguel de Quevedo.’” Reseña de *Silver*, de Pablo Urbanyi. *La Maga*. 7 de julio 1993.
- Sandoval, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1918*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Saunders, Marshall y Charles Copeland. *Beautiful Joe*. Toronto, McClelland & Stewart, 1992.
- Self, Will. *Les grand singes*. París, Éditions de l'Olivier, 1998.
- Singer, Peter. *Animal Liberation. A New Ethics for Our Treatment of Animals*. Nueva York, Random House, 1975.
- _____. *Practical Ethics*. Nueva York, Cambridge University Press, 1993.
- Soto, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid, Editorial Betania, 1990.
- Soto-Crespo, Ramón E. *Mainland Passage. The Cultural Anomaly of Puerto Rico*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2009.
- Stapledon, Olaf. *Sirius. Une histoire fantastique d'amour et de discorde*. París, Éditions Denoël, 1976.
- Steiner, George. *Los Logócratas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____. *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford, Oxford

BIBLIOGRAFÍA

- University Press, 1998.
- Tarazona, Daniela. Entrevista Personal. 1 de Febrero 2011.
- Taylor, Kathy. *The New Narrative of Mexico. Sub-Versions of History in Mexican Fiction*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2004.
- Thirlwell, Adam. *The Delighted States*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2007
- Todorov, Tzvetan. *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. París, Éditions du Seuil, 1984.
- _____. *Introduction à la littérature fantastique*. París, Éditions du Seuil, 1970.
- _____. *Poétique de la prose. Suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. París, Éditions du Seuil, 1971.
- Todorov, Tzvetan, (ed.) *Théories de la littérature. Textes des Formalistes russes*. París, Éditions du Seuil, 2001.
- Toledo, Alejandro, (ed.) *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México, Editorial Tierra Adentro, 2006.
- _____. "Francisco Tario: el fantasma en el espejo." *Casa del Tiempo*. Números 23-24, Diciembre 2000, Enero 2001: 78-94.
- Torres-Rioseco, Antonio. *Ensayos sobre literatura Latinoamericana*. Berkeley, University of California Press, 1953.
- Trejo Fuentes, Ignacio. "Indiscreciones de un perro gringo. Luis Rafael Sánchez." Rev. *Indiscreciones de un perro gringo*, de Luis Rafael Sánchez. *Revista de la Universidad*. Web, 18 de julio 20011.
- Unamuno, Miguel de. *Niebla*, Madrid, Editorial Castalia, 1995.
- _____. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Uribe, Álvaro (et.al.) "Bestiario Fantástico." *Letras Libres* (2008), 36—39.
- Van Dijk, Gert-Van. *Ainoi, logoi, mythoi. Fables in archaic, classical, and hellenistic greek literature. With a study of the theory and terminology of the genre*. Leiden, Brill, 1997
- Voisenet, Jacques. *Bestiaire chrétien*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.
- Volpi, Jorge. "La desolación de los reptiles." Reseña de *El animal sobre la piedra*, de Daniela

BIBLIOGRAFÍA

- Tarazona. *Milenio*. 15 de noviembre 2008, Web, 18 de julio 2011.
- Watt, Ian. *The rise of the novel*. Berkeley, University of California Press, 1957.
- Weisz, Gabriel. *Tinta del Exotismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Werber, Bernard. *Les fourmis*. París, Éditions Albin Michel, 1991.
- Whalen, Carmen Theresa y Víctor Vázquez-Hernández, (eds.) *The Puerto Rican Diaspora*. Filadelfia, Temple University Press, 2005.
- Wolfreys, Julian. *Derrida. A guide for the perplexed*. Manchester, Continuum, 2007.
- Woolf, Virginia. *Flush*. Londres, Vintage, 2002.
- Zalacaín, Daniel. *Hispania*. Vol. 76, No. 1 (Mar., 1993), pp. 98-99
- _____. Rev. *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia* de Reinaldo Sánchez, *Reinaldo Arenas: ThePentagonia* de Francisco Soto. *Hispania*. Vol. 79, No. 1 (Mar., 1996), pp. 69-71.

6.3 Bibliografía Científica

- Goodall, Jane. *In the shadow of man*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1988.
- Guillaumin, Colette. “Les harengs et les tigres”. *Revue « Critique »*. No. 375- 376 (agosto-septiembre, 1978) Ed. de Minuit.
- Nagel, Thomas. “What is it like to be a bat?” *The Philosophical Review*. Vol. 83, No. 4 (octubre, 1974), pp. 435-450
- Horowitz, Alexandra. *Inside of a Dog. What Dogs See, Smell, and Know*. Nueva York, Scribner, 2009.
- Renck, Jean-Luc y Véronique Servais. *L'éthologie. Histoire naturelle du comportement*. París, Éditions du Seuil, 2002.
- Treasury Department. Public Health and Marine-Hospital Service of the United States. *The Rat and its relation to the Public Health*. Washington, Government Printing Office, 1910.
- Uexküll, Jacob von. *Mondes animaux et monde humain. Suivi de La théorie de la signification*. París, Éditions Denöel, 1965.
- Wall, Frans de. *Le singe en nous*. París, Fayard, Francia, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

_____. *Primates and Philosophers. How Morality Evolved*. Princeton, Princeton University Press, 2006.