

Mascotas monstruosas y transmutaciones bestiales: figuraciones de lo animal en algunos cuentos fantásticos hispanoamericanos contemporáneos

Ilaria STEFANI
Università di Padova

Resumen

El mundo animal ha siempre ocupado un espacio importante en la tradición del relato fantástico. En este trabajo se examinan el rol y las representaciones de los personajes animales en algunos cuentos de Luciano Lamberti, Solange Rodríguez Pappe, Samanta Schweblin, Federico Falco. El animal, monstruo biopolítico y ‘vida prescindible’, se acerca al humano, desdibujando las fronteras entre especies y abriendo nuevos espacios de contaminaciones. A través de los dispositivos del fantástico y del horror, estos ejemplos textuales imaginan insólitas alianzas entre humano y animal, subvirtiendo las jerarquías antropocéntricas, y transmutaciones bestiales que desentierran la reprimida animalidad del ser humano.

Palabras clave: animal, biopolítica, fantástico, horror, subversión.

Abstract

The animal world has always held an important place in the literary genre of the fantastic. The aim of this essay is to explore the role and the representation of animal characters in some selected short stories written by Luciano Lamberti, Solange Rodríguez Pappe, Samanta Schweblin and Federico Falco. Animal characters, depicted as bio-political monsters and representations of ‘dispensable life’, encounter human beings; this allows the merging between the two species’ boundaries, and the opening of new and blending imaginaries. By the means of the fantastic and horror literature, these textual examples picture unusual ‘alliances’ between human beings and animals that overturn anthropocentric hierarchies, as well as animal transformations, which unveil the human being’s inner animality.

Keywords: animal, biopolitics, fantastic literature, horror, subversion.

Que se cobren en mí, las bestias, lo que de ellas
despreciamos, condenamos y tememos
(Antonio di Benedetto, *Mundo animal*)

INTRODUCCIÓN

En este artículo me propongo examinar las representaciones de lo animal, y sus extrañas metamorfosis, dentro de algunos relatos fantásticos hispanoamericanos del nuevo milenio. En la producción de jóvenes autores como Samanta Schweblin, Federico Falco, Solange Rodríguez, Luciano Lamberti, Liliana Colanzi entre otros, la característica desfamiliarización de lo habitual que forma parte de la tradición fantástica, y el efecto perturbador que esto conlleva, dejan espacio a la exploración de mundos y realidades que superan lo humano como especie; en el caso de los cuentos que examinaré, permiten reflexionar sobre las fronteras entre humanos y animales no-humanos.

Según David Roas, lo fantástico, que nace de un “enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo imposible” (2011: 49), nos permite reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre la validez de nuestras herramientas para entenderla. Mejor dicho, esa realidad extra-textual con la que el texto fantástico siempre mantiene una relación referencial se considera, antes que nada, una convención cultural. Dentro de las fronteras de esa construcción socialmente compartida nos sentimos amparados frente a lo que nos resulta ajeno y amenazador.

El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas [...]. Borrar el círculo de tiza que nos ‘protege’ de lo desconocido. (Roas, 2011: 28-29)

El resultado de la incursión del elemento fantástico en la narración es una inquietante pérdida de puntos de referencia para leer lo que antes nos resultaba familiar y, en muchos casos, “natural”: lo que que se asoma desde el otro lado del “círculo de tiza” alumbra el carácter discursivo de lo real, desequilibra nuestra mirada disciplinada, desvelando mundos, identidades y prácticas que exceden las fronteras de lo normativo. Estos conceptos no representan una novedad en la categoría del fantástico; sin embargo, la construcción de lo “imposible” de estos cuentos revela un énfasis inédito sobre corporeidades alternativas e inaceptables, una peculiar atención hacia lo que habita el reino de la diferencia, que se esconde en los márgenes de nuestra realidad. En pocas palabras, “what disturbs identity, system, order”, “what does not respect borders, positions, rules” (Kristeva, 1982: 4) y por lo tanto nos inquieta porque amenaza nuestro orden constituido y la auto-narración que hace la sociedad de sí misma.

Entre las mallas de lo inconforme se anida, también, el mundo animal. Como resume Gabriel Giorgi en su brillante ensayo *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, hasta los años sesenta las tradiciones culturales de América Latina habían hecho del animal el representante de una alteridad absoluta, una amenazante e inasimilable diversidad desde la cual se trazaba el umbral entre lo salvaje y lo humano, lo bárbaro y

lo civilizado. Después de ese periodo, sin embargo, se pueden divisar las líneas de una nueva proximidad entre lo humano y lo animal, una distinción que “se tornará cada vez más precaria, menos sostenible en sus formas y sus sentidos, y dará lugar a una vida animal sin forma, contagiosa” (Giorgi, 2014: 12). El animal entra dentro de la vida y del cuerpo humanos; la fuerte oposición del pasado se desdibuja, para abrir un nuevo espacio de contaminaciones.

La vida animal conjuga modos de hacer visibles cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano, y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología. (Giorgi, 2014: 15)

El acercamiento de ‘lo animal’ sacude con fuerza los fundamentos sobre los que la subjetividad humana se ha ido moldeando y normativizando. El animal pierde su “naturaleza figurativa”, o sea deja de representar algo (como acontecía, por ejemplo, en los bestiarios medievales), para tornarse “umbral de exploración crítica y de interrogación estética” (22), iluminando las jerarquías sociales que ordenan los cuerpos y los procedimientos de disciplinamiento biopolítico de las identidades. El resultado es un desplazamiento más amplio que Guattari y Deleuze llamarían transversal, rizomático –que abarca, y cuestiona, “cuerpos, territorios, sentidos”, pero sobre todo nuestras “gramáticas de lo visible” (12). Los animales que protagonizan los cuentos a seguir desafían nuestra percepción de la realidad, nos sugieren que “los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos” (Fisher, 2018: 15).

Lo fantástico y lo animal mantienen una amistad de larga data, que se origina en el folklore y en el cuento popular, y entrecruza de manera intermitente el género, tanto en el ámbito de la literatura mundial como en la hispanoamericana. Entre otros, podemos recordar los conejitos de “Carta a una señorita en París” y la transmutación anfibia de “Axolotl” de Cortázar, las criaturas fantásticas del *Bestiario* del mismo autor y del *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luís Borges. Es interesante observar que Deleuze y Guattari consideran el texto de Borges una gran ocasión perdida, por su inicial declaración sobre el desinterés autorial en las transmutaciones del ser humano en animal (Deleuze; Guattari, 2003: 345)¹. Al parecer, estos nuevos autores del fantástico hispanoamericano retoman esa herencia incompleta para dedicarse, como dirían los filósofos franceses, a los devenires, a los contagios transversales, a las transiciones entre humano y animal.

Insectos gigantes, quimeras, ejemplares de bestiarios y animales mitológicos se mimetizan, cambian de piel y vuelven más terroríficos y extraños que nunca: gatas vampíricas, loros adivinos, tigres atractivos, perros caníbales y canarios salvajes nos

¹ No se puede afirmar lo mismo, quizás, de las obras de Cortázar. Como observa Emanuela Jossa: “nella sua visione degli animali, Cortázar è profondamente surrealista, ma al contempo[...] anticipa le posizioni di Derrida e attraverso il fantastico immagina un ‘divenire animale’ poi teorizzato da Deleuze e Guattari. [...] Cortázar sembra lasciare due tracce: l’accesso all’animalità è possibile nella dimensione del fantastico; questo accesso ha le caratteristiche di una contaminazione e di un’alleanza tra animali umani e non umani?” (Jossa, 2015: 68-69).

ponen frente al horror de las convenciones que conforman las relaciones entre especies, subvirtiendo las categorías y los órdenes jerárquicos, esbozando, en los casos más extremos, la perspectiva de una escalofriante venganza animal. Las criaturas de los cuentos seleccionados sólo son unos ejemplos de la más amplia y variada multitud que puebla el género, voces diferentes de una única, oscura llamada hacia lo salvaje, que resultará demasiado tentadora para sus dueños humanos.

1. TENTACIONES DE LA CARNE

Invisibilizados por un sistema económico y social que los convierte en mascotas, objetos de diversión o mercadería, ocupan el frágil territorio de las vidas precarias (Butler, 2017), prescindibles (Giorgi, 2014); en última instancia, sacrificables (Wolfe, 2003): los animales son criaturas que se pueden matar sin cometer homicidio (Agamben, 2005), se exponen a la cosificación, a la explotación y al consumo. Sin embargo, cabe recordar que la jerarquía antropocéntrica que los reduce a *nuda vita* no responde a un orden ‘natural’, no es más que una construcción cultural y arbitraria. Aunque la temática animal no protagonice o no se desvele explícitamente en los cuentos que voy a examinar en esta primera sección (“Pájaros en la boca” de Samanta Schweblin y “El asesino de chanchos” de Luciano Lamberti), me interesa subrayar cómo, adoptando este tipo de enfoque, se puedan evidenciar unas llamativas evocaciones al horror latente de nuestras lógicas antropocéntricas, las que moldean las costumbres humanas y la relación que tenemos con los animales.

En “Pájaros en la boca” un padre trata de lidiar con la singular dieta de su hija adolescente, que devora pájaros vivos. Sara no parece perturbada por la situación, al contrario de su papá, reacio a aceptarla. En este célebre cuento de Samanta Schweblin se podría leer, entre varias interpretaciones, una sutil alusión a la costumbre de comer carne, una perversa y grotesca extremización de la práctica culturalmente compartida de “alimentarse de animales”, como también menciona Lámbarry (2019: 7). Por un lado, a través de esos pajaritos devorados vivos por la joven, se lleva a la superficie el referente animal borrado por la industria carnicera y la ganadería intensiva contemporánea, que nos permiten consumir sus productos ‘olvidando’ que esa carne, antes de convertirse en mercadería, fue en algún momento un ser vivo. Por el otro, si las alusiones a la dieta de la protagonista nos disgustan, porque excede nuestros hábitos culturales, también nos revela la crueldad ínsita en nuestras mismas costumbres alimenticias, que comparten algo con la suya y no se pueden considerar, por consiguiente, más inocentes: “– Comés pájaros, Sara –dije. – Sí, papá. Se mordió los labios, avergonzada, y dijo: – Vos también” (Schweblin, 2010: 54). La chica va convirtiéndose en un “enigma ante los ojos de quienes comen carne pero de otro tipo” (Lámbarry, 2019: 7), o sea los que viven dentro los márgenes de lo normativo, mientras ella los excede, acercándose a su vez al estatuto animal.

En “El asesino de chanchos”, de Luciano Lamberti (2019) un carnicero es perseguido por las autoridades, que encuentran pedazos de miembros humanos en su comercio. La gente del pueblo donde había trabajado lo considera un monstruo, por

haber matado a personas y, quizás, haber vendido su carne a unos clientes. Por el contrario, el protagonista parece defender al hombre, reza con su novia para que la policía no lo encuentre: “el asesino era una especie de héroe para mí” (13). Lo que parece escalofriante, además de la posibilidad de haberse alimentado de carne humana sin darse cuenta, es la actitud del carnicero cuando por fin los policías lo localizan en la casa de su hermana, “tomando mates y viendo la novela de la tarde” (16). Es evidente que el hombre no parece haber estado huyendo de sus perseguidores, ni sentirse de la menor forma culpable: “no opuso resistencia. Declaró que lo suyo era un acto de justicia” (17). Lamberti aprovecha un motivo recurrente del *budget horror*, de las películas de terror comerciales y de los titulares de crónica negra —la relación entre carnicería, matanzas de seres humanos y canibalismo²— para subvertir nuestra percepción de la jerarquía humano-animal. En el cuento se insinúa una irónica, pero evidente, paradoja: la conversión del hombre en “asesino” únicamente en el caso de que las víctimas sean humanas, a pesar del apodo con que todo el mundo le conoce, “el asesino de chanchos”. Los cerdos se sitúan entre los protagonistas icónicos de ese grupo de individuos que se pueden matar sin cometer algún crimen, y parecen representar el gran ausente del relato. Es curioso observar la sarcástica superposición que Lamberti arma entre la común falta de interés por la vida de las bestias, y la humanización grotesca de los animales domesticados en las “clínicas para mascotas” (9), los cuales al contrario reciben topo tipo de cuidado. En el pueblo, una mujer que no puede tener hijos adopta a un mono chaqueño que lleva constantemente en su hombro, que “grita y toca las tetas a las mujeres” (8); la novia del protagonista diseña ropa para animales y vive en un pequeño olimpo de criaturas domésticas:

había perros y gatos por todos lados, viviendo en pacífica armonía, como en esos folletos de los Testigos de Jehová donde el león duerme al lado del cordero. Había una iguana que se llamaba Joaquín. Había dos hámsters en una pecera de vidrio, y un tercero que se había escapado y cada tanto reaparecía en los lugares más inexplicables. Había un canario en una jaula inmensa. (9)

John Berger explica como la proliferación de juguetes en forma de animales y la progresiva obsesión por el cuidado de mascotas coincide con la desaparición del animal de la vida pública (1991: 3-28). Tales elementos no son más que meros sustitutos consolatorios de una ausencia, débiles reflejos que tratan de ocupar ese vacío y, sobre todo, ejemplifican la aniquilación de la animalidad, tanto en los animales mismos, como en los seres humanos. Sin embargo, el asesino de chanchos recupera esa bestialidad, que todos rechazan menos el protagonista, para llevar a la luz las incoherencias de nuestro universo de convenciones.

² Cabe recordar que ‘carnicero’ es el apodo frecuente de muchos asesinos en serie, o de los criminales ficticios de varias películas de horror, como “el carnicero de Cleveland”, “el carnicero loco” o “carnicero de Plainfield” (seudónimos de Ed Gain; el último da título a una película sobre el conocido asesino, que también inspiró *El silencio de los inocentes*). De aquí la brillante inversión del juego: frente a todos estos “carniceros de personas”, Lamberti nos presenta a un “asesino de animales”. Desde luego, como nos recuerda Cary Wolfe, lo que hace Bill de *El silencio de los inocentes* a sus víctimas es precisamente lo que hace la industria peletera (Wolfe, 2003: 103).

2. INSÓLITAS CERCANÍAS

En esta sección me concentraré en los dos cuentos que abren la recopilación *La hora de los monos*, de Federico Falco (2010), ambientados en lugares icónicos de la marginalización animal: el zoológico y el circo. Existe un paralelismo entre zoológicos y guetos, villas miseria, manicomios, campos de concentración: son todas variantes de un mismo aislamiento forzado (Berger: 27). Tal vez los animales se sitúen entre los cuerpos más invisibilizados del gran conjunto de individuos excluidos socialmente; estos cuentos rescatan esos ‘monstruos biopolíticos’ del lugar opaco al que se les ha confinado, repositonándolos en la más amplia comunidad de ‘vidas precarias’, expuestas a la intemperie de la violencia sistémica, poniéndolos a la par de otros sujetos marginales y humanos (homosexuales, mujeres, enfermos, ancianos, indigentes, etc) y evidenciando, por lo tanto, una cercanía intrínseca entre especies.

En “Elefantes”, un circo nómada abandona un elefante “alto y un poco triste” (18), de “ojos lagañosos y entrecerrados” (19), en el pueblo donde se había quedado un tiempo para dar algunas funciones. Pronto se descubrirá que el circo no tenía los papeles en regla, y que el animal está muy enfermo. El elefante va apagándose poco a poco, mientras los niños del pueblo juegan grotescamente con su cuerpo manso como si fuera una instalación de un parque de diversiones. Cuando se muere, los chicos también se olvidan de él, y el esqueleto del gran animal es adquirido por un museo de Ciencias Naturales. En este episodio es imposible no percibir la sutil simetría entre la soledad del pobre elefante, tristemente reducido a una atracción de feria, y la del pequeño *freak* que protagoniza el cuento: el hijo del director del circo, un niño nómada, siniestro y perverso, que asusta a sus compañeros. Una proximidad interespecie, reforzada y ejemplificada por la recolección final de una de las vértebras del elefante muerto, guardada en el mismo cofre junto al chicle mascado por el niño y custodiados como trofeos nefandos, o fetiches prohibidos, por la compañera de clase que el chico, un día, había besado contra su voluntad. Si el chicle es el correlativo objetivo de la sexualidad perturbadora del niño, la vértebra es la ‘pieza que falta’ que sabotea el plan del museo, porque impide completar la nueva apropiación del cuerpo animal, destinado por tercera vez a la cosificación y la exposición: “el museo tenía un gran hall de ingreso, un poco oscuro pero majestuoso, y el elefante sería toda una atracción puesto allí, en el centro” (20). El robo de la vértebra se podría leer, también, como una pérvida tentativa de darle jaque mate a las prácticas catalogadoras, taxonómicas, del sistema científico, a la lógica que las hace indiscutibles.

La proximidad entre animal y humano se profundiza en el segundo cuento, “Las aventuras de la señora Ema”. Una mujer mayor y viuda visita el zoológico³ situado en

³ Encontramos el espacio del zoológico como lugar literario de lo fantástico y de lo terrorífico en otros cuentos de la literatura hispanoamericana; el más notable es “Isis” de Silvina Ocampo (autora canónica del relato fantástico), donde una joven se pasa el tiempo observando desde su ventana un animal del jardín zoológico –de forma parecida a la señora Ema, quizás– y en una visita al lugar, se transmuta en ese mismo animal (Ocampo, 1999). Entre los contemporáneos cabe mencionar “Otro zoo” de Rodrigo Rey Rosa, en el cual se narra la pérdida de una niña (debido a unos extraterrestres) a la que su padre

frente de su casa para descubrir qué ha pasado con los tigres desaparecidos de su jaula, que cada día observa desde su ventana. En un paseo entre los altos barrotes del centro conocerá a los animales de forma distinta. Primero, se topa con un par de tortugas de agua sueltas, que avanzan más rápido de lo que se podía imaginar (8), y después encuentra a un babuino encerrado en su jaula, cuya mano estirada entre las rejas es “pura piel rosada [...] casi como una palma humana”, y sus uñas “iguales a las de cualquier hombre” (9):

Gran parte de la similitud entre la señora Ema y el papión descansaba en la piel de las manos del animal, aunque también estaban la nariz ahusada, las mejillas curtidas, las cejas y, sobre todo, los ojos. Unos ojos sensibles, inteligentes, marrones, con el globo ocular muy blanco. Los ojos del papión se posaron en la señora Ema y recorrieron sus hombros, su busto, la cintura. La señora Ema se puso colorada pero no se amilanó: durante un instante miró al papión directa a los ojos y sintió también la furia, la desazón y la pena en el mundo de las pupilas del animal. Pero fue solo un instante y él enseguida bajó la vista, avergonzado. (9-10)

No sólo su aspecto, sino la actitud del simio también, desestabilizan nuestra percepción porque en ellos se reflejan gestos y emociones humanas. Del mismo modo, cuando el cuidador que le promete una visita donde los tigres la encierra contra su voluntad en la jaula del perezoso, Ema descubre, tras unos momentos de terror, que es totalmente inocuo: el animal se le acerca, la abraza, y se duerme sobre su pecho (12). Los animales del zoológico se vuelven más y más familiares, lo salvaje deja espacio a la domesticación: el elefante entrenado por el circo parece “un perrito gigante esperando a una galleta” (13) y más tarde, la mujer cree escuchar el tigre ronroneando (15).

La mirada voluptuosa del papión es la primera de una serie de referencias a una sexualidad diferente, entre especies. En un clímax de delicada tensión voyeurística, finalmente Ema consigue ver al gran depredador. Emocionada,

extendió con cuidado la mano y la posó sobre el lomo del tigre. Un escozor le recorrió la espalda. Es bello, pensó la señora Ema, es bello y oscuro y fuerte y de un solo bocado podría engullirme. Y la señora Ema no pudo pensar nada más. El tigre la absorbió por completo. (14)

Al salir, cree “percibir un aliento espeso alrededor de su cuello” y piensa “en el tigre, saltando” (15). El deseo zoofílico de la mujer, y la actitud del cuidador, que le cobra cada una de esas visitas prohibidas, convierten las rejas de las jaulas en paredes de un irónico *peep show*.

La nueva proximidad entre seres humanos y animales puede resultar espantosa, prohibida, pero, como sabemos, “le nozze contro natura sono la vera natura che attraversa i regni” (Deleuze; Guattari, 2003: 346). Como se expone en el siguiente párrafo, esta contigüidad, hasta ahora sólo evocada, se extremiza en la metamorfosis, en la difuminación de los límites entre cuerpos, en el intercambio donde ya no es posible distinguir cuál es el animal, y cuál el humano.

acompañaba al zoológico (Rey Rosa, 2014), y “Zoológico” de Tomás Downey, en el cual la fauna encerrada detrás de los barrotes es compuesta por seres humanos (Downey, 2019).

3. EXTRAÑAS QUIMERAS Y TRANSMUTACIONES ANIMALES

El animal ofrece al ser humano una ruta de escape de las construcciones identitarias. El devenir-animal es, antes que nada, una estrategia de deconstrucción:

Ciò che Deleuze definisce ‘divenire animale’ è infatti un movimento di scambi e ibridazioni continue tra l'uomo e l'animale, che [...] rimette perciò perennemente in questione la distanza tra questi due soggetti. Si tratta, in altre parole, di un processo di dis-identificazione al tempo stesso dell'uomo e dell'animale [...]. Nel divenire il rapporto tra uomo e animale è infatti costituito da soglie, da alleanze temporanee che devono essere intese come processi di mutazione che avvengono attraverso la sottrazione nell'uomo delle costanti identitarie [...] che lo contraddistinguono in quanto essere umano. (Vignola, 2014: 118)

Como se notará en los cuentos que se analizan en esta parte, la transmutación aporta al individuo la posibilidad de recuperar esa animalidad de la que el humano se tuvo que deshacer para ser considerado como tal⁴: “el hombre es persona sí, y sólo sí, es dueño de su propia parte animal” (Esposito, 2011: 66). Esa contaminación, de todas formas, es recíproca y le afecta al humano como al animal: para ambos el resultado es el tránsito a una nueva, espeluznante identidad.

En su escalofriante cuento “Matadora”, Solange Rodríguez relata la historia de una madre y su hija, que acaban de mudarse a un edificio de ricos en la que entendemos ser una anónima metrópolis latinoamericana. Alrededor de esa torre de privilegiados se mueven adictos, vagabundos, y por supuesto animales: un día la niña vuelve al departamento con una pequeña gatita al borde de la muerte, sobrevivida con dificultad a los intentos de ‘limpieza’ de los vecinos. La gata va creciendo, conforme a las noticias de cruentos feminicidios que abundan en los telediarios. Desde ese momento, se traza un interesante paralelismo entre el animal y las personas de género femenino, una cercanía que se origina en la exclusión social y en el desamparo: tanto la mujer a la que encuentran golpeada, desangrándose en la calle, como la gatita que “sobrevivió al veneno que mató a los hermanitos” (92), no son más que “animales que a nadie importan” (88). El movimiento del devenir-mujer encuentra el devenir-animal: lo femenino se reinscribe aquí en una unión entre especies, formada por identidades residuales que cobran fuerza de su marginalidad compartida para cuestionar y responder a la violencia estructural de la sociedad patriarcal. La felina se convierte poco a poco en una sangrienta vengadora de feminicidios, una ‘superheroína’⁵ nocturna de la violencia de género.

⁴ “El hombre es persona sí, y sólo sí, es dueño de su propia parte animal [...]. De su mayor o menor intensidad derivará el grado de humanidad presente en cada hombre y, por lo tanto, también la diferencia de principio entre quién puede ser definido con pleno derecho como persona y quién puede serlo sólo en ciertas condiciones” (Esposito, 2011: 66).

⁵ Frente a la incomprensible capacidad de la gata de salir y entrar del piso con las puertas cerradas, la mujer se pregunta si su mascota es acaso una “supergata” (97).

Hasta nuestro departamento llegan los ayes y las lamentaciones de los hombres que no han sido precavidos, pero nos distraemos con las cosas interesantes que hay en la televisión. Cada vez hay menos noticias de mujeres muertas. (101)

De sus misteriosos paseos la gata lleva pequeños y cruentos trofeos: en principio se trata de “mariposas mascadas, un pajarito agonizante, la pulpa de un ratón medio comido” (97) hasta que un día las dueñas incrédulas se encuentran con “un pulgar humano, desgarrado hasta el hueso” junto a la puerta, un pedazo de carne humana que sin embargo no parece muy distinto de cualquier “bicho muerto” (98). En ese momento, un hombre maltratador es llevado a Urgencias sin nariz y sin dedos, “medio devorado por un animal salvaje” (99): la transformación bestial de la gata, de mascota a predatora feroz, consagra la “alianza de cuerpos” (Butler, 2017) animales y humanos. Además, ese proceso de cambio devuelve el animal a la *zōé*, a lo salvaje, apartándolo de la ‘edipización’ característica de la domesticación⁶.

De todas maneras, la gatita no es la única en experimentar esa especie de transformación. La joven, que se pasa la mayoría del tiempo con ella, desinteresándose de sus coetáneos, también empieza a manifestar las inquietantes señales de una bestialización parecida a la de su mascota:

Mamá, Jeffo se acercó. Se acercó mucho a mi rostro. [...] Me dijo algo al oído que no entendí. Era algo húmedo que se escurrió por mi cuello hacia abajo, encendiéndome el estómago. [...] Entonces Jeffo se me antojó como a veces se me antoja comer. Y lo muerdo, mamá, le muerdo la boca y él primero me empuja y después se ríe y me dice que me invitó a salir porque le habían dicho que las feas eran fáciles y yo le digo que no, que somos bien difíciles, y lo vuelvo a morder en el brazo. Él grita de dolor. (100)

La presencia del animal desencadena “the terrifying prospect of the animal ‘within’ breaking out and uncontrollably expressing a wild, inhuman, monstrous side of the human” (Heholt; Edmunson, 2020: 4). Además, “el delicado hilillo de sangre que le ha quedado en la comisura de los labios” (101) a la niña a la vuelta de la cita evoca otro singular episodio: en su adolescencia, un día la madre despertó

con la boca llena de sangre, sangre en la lengua, sangre entre los caninos, sangre en las encías, que se había derramado hasta mojar el almohada. Amanecí con la sensación de que había mordido algo con mucha fuerza. [...] [mi hermana] me dijo que yo por fin estaba cambiando. Nunca entendí qué me quería decir. Hubo sangre varios días más [...]. (96)⁷

A través lo que parece ser una monstruosa menarquía, reconocemos en la mujer la misma actitud bestial que manifiesta tanto su hija como su mascota: lo que la madre

⁶ Deleuze teoriza la existencia de animales “edípicos”, que no hacen más que consolidar la norma, con los que “fare famiglia, il mio cagnolino, il mio gattino”, y lo demás, lo que pueden “trascinare in un divenire irresistibile” (Deleuze; Guattari, 2003: 337). Sin embargo, también admite que inclusive los animales domésticos pueden, según el caso, desenvolver las dos funciones, aunque opuestas (337).

⁷ Estas imágenes de adolescentes-vampiras nos recuerdan a la chica de “Pájaros en la boca”: “cuando Sara se volvió [...] tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchadas de sangre. Sonrió avergonzada, su boca gigante se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto” (52).

no puede aceptar en la niña es una inconformidad que también le pertenece. Por eso, su obsesión en tener una hija “como todas las demás” es destinada a fracasar. Ni la gata, por su parte, es una gata “como todas las demás”: más bien parece una criatura fronteriza y cambiante, que la convierte en “un lobo urbano, un lagarto de ciudad, un puma de parque” (99), y sus cachorros en perturbadores engendros interespecie, pues “tienen plumas, un hocico alargado y escamas esmaltadas color tierra” (101).

Los mismos motivos –el de la identidad quimérica y de la des-edipización de la mascota, de la feroz transformación bestial del humano– vuelven y se radicalizan en “El loro que podía adivinar el futuro”, de Luciano Lamberti. El joven Andrés encuentra a un pájaro doméstico en una jaula entre las baratijas de una casa en venta; fascinado, decide comprar ese loro “común, criollo, de plumas verdes algo desgredadas” (63) que nadie, al parecer, quiere. Sin embargo, lo que parece ser un simple loro doméstico e insignificante revelará poco a poco su monstruosa identidad, que se esfuma entre la de una divinidad totémica, cruel y antigua, un cyborg, un caníbal u, otra vez más, una ominosa mezcla entre especies⁸. Al principio, Andrés empieza a cuidar del pájaro y trata de enseñarle a repetir sus palabras. El ave no parece entender, ausente, hasta que una noche, tras un extraño ruido –“cristales chocándose entre sí, engranajes que giran, correas que se deslizan” (66)– empieza a hablar. Sin embargo, contra las expectativas de su dueño, el pájaro no gragea monosílabos o palabras elementales. Al contrario, se expresa fluidamente y tiene una voz profunda, masculina, humana:

– No soy un loro –dijo el loro.– No sos un loro –asintió Andrés. [...]– Puedo ver el futuro. – Podés ver el futuro.– Sí. Puedo ver el futuro. No repitas lo que digo. (67)

En este irónico diálogo, en el que Andrés repite ridículamente las palabras de su interlocutor (tal como esperaba que hiciese su loro), se perfila el principio de una perversa domesticación al revés, en la que se va consolidando una relación de dependencia que invierte los roles de poder entre dueño y mascota, ser humano y animal⁹. Andrés deja de salir, corta cualquier tipo de comunicación y se queda “enjaulado” en la servil adoración del volátil, que en cambio va cobrando cada vez más autonomía. Si Andrés es obligado por el loro a comer una mosca, éste prefiere alimentarse de “carne, cartílago, hueso” (71): las fronteras entre animal y humano empiezan a difuminarse.

La subordinación y la obsesión del joven se hacen cada vez más profundas y enfermizas, hasta provocarle unas extrañas alteraciones en el cuerpo: desde la presión

⁸ “– ¿Quién sos?. – El hijo de una loca y un caballo –dijo el loro” (74).

⁹ La idea de la domesticación al revés, o de la toma de poder por parte de los animales (que tiene su máximo referente literario en *Animal farm* de Orwell), constituyen el ápice de lo perturbador que rodea estas criaturas. A estos cuentos habría que añadir otro de Solange Rodríguez (“Funeral doméstico”), donde la reversión de los roles es completa y total: en una casa-zoológico de mascotas los protagonistas humanos cobran los hábitos de los animales que los rodean, llegando a una extraña simbiosis, donde la lora cuenta historias de la buena noche a los niños y el toro se acopla con la madre de familia. Lo que rompe con lo que inicialmente podría casi parecer un ameno idilio es la posibilidad que el perro, convertido en “lobo silvestre”, se alimente de sus dueños (Rodríguez, 2018: 42-43).

de algo puntiagudo en la cara, hasta la salida de algunas plumas de su piel. No podemos saber si la transmutación de Andrés es ‘real’, o el delirio de un joven enloquecido; lo que nos interesa es observar cómo la simbiosis entre animal y humano llega a romper fronteras, y la vida animal se insinúa en el cuerpo del protagonista, desequilibrando su identidad. El que antes era un chico ‘común’ sale del marco de la ‘normalidad’ para abarcar lo monstruoso, convirtiéndose en hombre-loro y caníbal.

Ahora estaba comiendo un brazo. [...] Pero ya no era él. La transformación estaba completa. Tenía una gran cabeza de loro sobre los hombros. Con el pico desgarraba pedazos de piel y carne y los masticaba con evidente placer. (72)

De otra naturaleza es la transmutación animal del protagonista de otro cuento de Luciano Lamberti, “Vida de E.”. El relato se abre con la imagen de un viejo artista - del cual nunca se conocerá el nombre - que se transforma en ave rapaz para escapar del ambiente asfixiante e hipócrita de un *vernissage*. El protagonista desciende, por vía paterna, de una genealogía de hombres nacidos con la capacidad de convertirse en animales. Por un lado, esa condición le confiere la libertad de salir de las frívolas convenciones del mundillo del arte, del corral agobiante de la metrópolis. Por el otro, la marca animal se percibe como una maldición o una especie de enfermedad genética, que lo aleja de todos, arrinconándolo en una vida profundamente solitaria: sólo una vez, en uno de sus largos vuelos, se cruza con una paloma y “en su mirada supo que ella también escondía una raíz humana” (65), pero al final la pierde de vista. Su soledad radica en el tránsito, en una condición liminar¹⁰ por la cual no puede pertenecer por completo al mundo de los humanos, ni al de los animales. Nadie, en su entorno social mundano y construido, comparte la marca de disconformidad que caracteriza su existencia, cuya verdadera naturaleza es destinada a permanecer secreta, porque ininteligible. En efecto, la perspectiva disciplinada y catalogadora de los críticos de arte es incapaz de descifrar los indicios de su condición en sus cuadros y, por tanto, los reseña a través del lenguaje estereotipado y clasificador de la academia: en el retrato del abuelo del artista destacan unos “ojos facetados de langosta” (61), que sin embargo no representan ninguna metáfora, ni “una mirada irreverente sobre la tradición” (61), sino la ‘increíble realidad’, la del abuelo que podía convertirse en langosta de tierra; tampoco las pistas en sus obras abstractas, “imágenes que parecían tomadas desde un avión en movimiento, [...] que pensaban al objeto desde perspectivas disímiles y humanamente imposibles” (60) parecen sugerir a los críticos su extraña herencia animal, ilegible a través de los parámetros de lo conocido.

¹⁰ Esta posición es reforzada por la mudanza del protagonista a la ciudad, siendo el primer hombre de su familia en dejar el campo para vivir en la metrópolis. En efecto, el ave en que E. se transmuta es el carancho, “el primo tercermundista de los buitres”, que se puede encontrar “en los cables eléctricos de las rutas” (64), suspendido en el umbral entre naturaleza y urbanización.

4. “UNA IRRESISTIBLE DESTERRITORIALIZACIÓN”¹¹

Esa nueva familiaridad entre animales y seres humanos, que Gabriel Giorgi teoriza, puede aterrorizar o resultar extraña, pero abre paso a una serie de inéditas posibilidades y a la exploración de “subjetividades” desconocidas. Para concluir, me gustaría proponer un último cuento, tal vez el que mejor sintetiza en imágenes las temáticas que he analizado hasta ahora: “El pedigrí de los canarios”, de Federico Falco (cuya producción cuentística, cabe señalarlo, parece reservar un lugar especial a los personajes animales¹²).

Osvaldo lucha contra la enfermedad de su esposa Nelly, que parece tener una amnesia por la que actúa como una niña y no reconoce a su marido. La mujer, antes de enfermarse, criaba canarios en jaulas. Los cuidaba con amor, prestando atención a cada detalle, siguiendo reglas precisas y cruzando meticulosamente los mejores ejemplares para la reproducción. Osvaldo es incapaz de atender a las necesidades de los pajaritos de la misma forma, y conforme la enfermedad de Nelly avanza, las aves son abandonadas al caos y a la degeneración de una lenta ruina:

los canarios se cruzaron todos con todos. Abolidas las leyes de la genética, un desbande orgiástico e infernal se armó en la pajarera. [...] Pasó el tiempo y nacieron canarios deformes, malhumorados. Las hembras se desentendieron de sus crías [...]. No hubo quien las alimentara y terminaron engulléndose entre sí. De las sobrevivientes, algunas tenían las alas atrofiadas y no podían volar. [...] Enseguida se les llenó la espalda de quistes y se les cayeron las plumas. (105)

Osvaldo no puede tolerar ese macabro espectáculo. De la misma manera, no consigue aceptar la condición degenerativa de su mujer. Vuelve aquí la cercanía humano-animal que analizamos previamente: de alguna forma, se puede evidenciar una sutil analogía entre el encierro de los canarios y el de la mujer de Osvaldo, “prisionera” de su cerebro enfermo. Por eso, un día decide liberar a los canarios donde empieza el bosque oscuro que se extiende detrás de su casa, dejando de creer en la recuperación tanto de los volátiles como, por metafórica extensión, de su esposa. Sin embargo, al abrir todas las jaulas, los canarios no quieren salir y, cuando lo hacen, se quedan cerca, desorientados, “buscando los barrotes” (105). Lo que les aterroriza es la posibilidad de moverse en un territorio desconocido, más allá de los perímetros de la realidad que hasta ese momento han habitado. Los proyectos de domesticación y sus reglas absurdas, esas leyes que ya, por otro lado, se habían empezado a desmoronar, se exponen a la *zōé*, la vida salvaje e informe, que se reproduce más allá de nuestros intentos de normalización. El pánico que paraliza a los pájaros es el mismo de Osvaldo, obsesionado por el cruento destino al que piensa haber sometido sus aves abandonadas a la intemperie. Entonces, el día siguiente vuelve al bosque, arrepentido, pero encuentra a un único canario. El hombre intenta salvarlo llevándolo de vuelta a su casa, y de la misma forma decide retirar

¹¹ Deleuze; Guattari (2003: 336).

¹² El autor declara en una entrevista: “a lo mejor [...] escribo mucho sobre animales porque con ellos muchas veces es más fácil ver blanco sobre negro dinámicas como la sumisión, el poder, el control, la dependencia, el maltrato, el desprecio” (Grosso, 2017).

a Nelly de la clínica donde estaba internada. Poco después el pajarito se muere, solo, en un mausoleo de jaulas monstruosamente vacías, cuyas puertas abiertas apuntan de manera inquietante a la suerte desconocida de sus pares, a la posibilidad de una existencia fuera del recinto de lo conocido. Donde antes reinaban las reglas, el imperio de los canarios perfectos, ahora solo queda una vacía desolación: “en la jaula grande, el último canario yacía de espaldas sobre el piso. [...] se dio cuenta de que estaba viviendo un momento solemne, histórico y, de alguna manera, intuyó que a partir de entonces nada volvería a ser lo mismo” (111). En ese instante, que parece marcar el definitivo fracaso de los intentos de controlar lo incontrolable y detener la irrefrenable degradación de la naturaleza, Osvaldo no puede hacer nada más que aceptar la enfermedad de su esposa. En lugar de oponerse, como siempre ha hecho, el protagonista ‘entra’ en la realidad de Nelly (una realidad tan desconocida y misteriosa, quizás, como el bosque en el que abandonó a los canarios), empezando otra existencia fuera de los parámetros de lo normativo: “soy tu novio, dijo Osvaldo, yo soy tu novio, juego al fútbol y me llamo Elías” (115). Lo mismo acontece a los canarios: contra toda expectativa del protagonista, de hecho, los pajaritos han sobrevivido, y también han empezado una nueva vida en el espacio de lo ignoto. El ruidoso trino final de las aves, chillando libres desde sus nuevos “nidos salvajes” (115), nos invita a seguir, entre tinieblas, el camino de lo inexplorado.

Que sean mascotas o bestias salvajes, los personajes animales de estos relatos nos incomodan, pues “the mere presence of an animal can destabilize foundational beliefs about reality” (Heholt; Edmunson, 2020: 7): desde el umbral de lo reprimido, tanto en los humanos como a nivel social, el animal se asoma, incontrolado, arrastrando consigo las ansiedades y temores colectivos hacia la diferencia ilegible. Lo impensable, en forma de animal, irrumpe en los textos analizados con distintas gradaciones de intensidad y plausibilidad, pero en todos lleva a lo mismo: desentierra nuestra reprimida animalidad, redistribuye las diferencias entre especies y sobre todo plantea escalofriantes –pero también cautivadoras– alianzas con lo anómalo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1995): *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi.
- BERGER, John (1991): “Why look at animals?”, en *About looking*, New York: Vintage International, pp. 3-28.
- BRAIDOTTI, Rosi (2011): “Animals and other anomalies”, en *Nomadic theory: the portable Rosi Braidotti*, New York: Columbia University Press, pp. 86-103.
- BUTLER, Judith (2017): *L'alleanza dei corpi*, Milano: Nottetempo.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Pierre-Félix (2003): *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma: Cooper.
- DOWNEY, Tomás (2019): *El lugar donde mueren los pájaros*, Buenos Aires: Editorial Fiordo.
- ESPOSITO, Roberto (2011): *El dispositivo de la persona*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FALCO, Federico (2017): *La hora de los monos*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- FISHER, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*, Barcelona: Alpha Decay.
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GROSSO, Julieta (2017): “La reedición de ‘La hora de los monos’”, *Diario Z*, 11 de septiembre.
- HEHOLT, Ruth; EDMUNDSON, Melissa (eds.) (2020): *Gothic Animals. Uncanny Otherness and the Animal With-Out*, Cham: Palgrave Macmillan.
- JOSSA, Emanuela (2012): *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura latinoamericana*, Firenze: Le Lettere.
- JOSSA, Emanuela (2015): “Sguardi, tracce, alleanze: animali e fantastico in due scrittori hispanoamericani”, *Animot*, pp. 60-78.
- KRISTEVA, Julia (1982): *Powers of horror. An essay on abjection*, New York: Columbia University Press.
- LÁMBARRY, Alejandro (2019): “Los estudios animales en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *Question*, 1, pp. 1-12.
- LAMBERTI, Luciano (2013): *El loro que podía adivinar el futuro*, Cosquín: Editorial Nudista.
- LAMBERTI, Luciano (2017): *La casa de los eucaliptos*, Buenos Aires: Random House.
- LAMBERTI, Luciano (2019): *El asesino de chanchos*, Cosquín: Editorial Nudista.
- OCAMPO, Silvina (1999): *Cuentos completos (I)*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- REY ROSA, Rodrigo (2014): *1986. Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma.
- RODRÍGUEZ PAPPE, Solange (2018): *La primera vez que vi un fantasma*, Avinyonet del Penedès: Candaya.
- SÁNCHEZ RIVERA, Jorge Antonio (2018): “Animales neofantásticos: paralelismos entre *Después del almuerzo* de Julio Cortázar y *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin”, en Hernández, Rosana; Moreno-Fernández, Francisco (eds.): *Reshaping Hispanic Cultures*, Harvard: Observatorio del Instituto Cervantes at Harvard University, pp. 109-120.
- SCHWEBLIN, Samanta (2010): *Pájaros en la boca*, Barcelona: Random House.

- VIGNOLA, Paolo (2014): “Divenire-animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia”, en Andreozzi, Matteo; Castignone, Silvana; Massaro, Alma (eds): *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto*, Milano: LED, pp. 117-124.
- WOLFE, Cary (2003): *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, Chicago: University of Chicago Press.