



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Espacios literarios liminales: negociación y transformación de
identidades humano-animales en textos de Borges, Cortázar y
Di Benedetto

verfasst von | submitted by

Luca Gregor Santino Hafner BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 149 352

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Romanistik Spanisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Teresa Hiergeist

Índice

1. Introducción: “un animalito metafísico”	2
1.2. Autores y textos: Borges, Cortázar, Di Benedetto	4
1.3. Tema y método: contexto, teoría y perspectiva	6
1.3.1. El fin del hombre: modernismo y posmodernismo	9
1.3.2. La <i>otra</i> perspectiva: mirada animal, vergüenza masculina y ‘shameless women’	22
2. Jorge Luis Borges: el animal en la biblioteca	26
2.1. ‘Tigres de papel’	29
2.1.2. “Tigres azules” y “La escritura del dios” y “El otro tigre”	30
2.2. “La casa de Asterión” – El animal en el laberinto (del texto)	42
3. Julio Cortázar: el animal moderno	52
3.1. “Axolotl” – El Otro, el mismo	56
3.2. “Carta a una señorita en París” – El fin del orden	67
4. Antonio di Benedetto: la muerte del hombre	79
4.1. “Mariposas de Koch” – El cuerpo vuelto mundo	82
4.2. “Nido en los huesos” – Violencia y misericordia	91
4.3. “Reducido” – ‘Dormir...soñar...tal vez morir’	100
4.4. ‘Reino de hombres – Mundo animal’	105
5. Conclusión	109
6. Bibliografía	114

1. Introducción:

“un animalito metafísico”¹

Move upward, working out the beast,
And let the ape and tiger die.
(Alfred Lord Tennyson, “In Memoriam A. H. H.”)²

Este trabajo analizará una selección de textos de la literatura fantástica argentina de la primera mitad del siglo XX que giran en torno a experiencias límite en el encuentro entre humanos y animales o entre lo humano y lo animal. Estos encuentros no sólo tienen lugar entre seres vivos diferentes (el que se declara humano y el que está denominado animal) sino que son experiencias límite que también pueden tener lugar en el interior de un individuo. De hecho, estos encuentros sirven para subrayar y revelar lo contradictorio y frágil de tal binario. Cada autor y cada texto realiza estos encuentros y confrontaciones de maneras diferentes y aborda así aspectos distintos de una cuestión que ha acompañado a la humanidad en alguna forma desde sus orígenes y una de las cuestiones fundamentales de la filosofía occidental desde sus inicios en la Antigüedad hasta nuestros días: *“the question of the animal”* (Derrida/Mallet 2008: 8). La cuestión del animal es también la cuestión del ser humano: ¿qué hace que un ser humano sea ‘humano’ y que un animal sea ‘animal’? ¿Ser ‘humano’ significa no ser ‘animal’? O tal vez ser humano significa ser animal por primera vez, verdaderamente ‘animal’ en el sentido de la palabra, ‘la palabra’ que creamos por primera vez para describir y distinguir a nosotros mismos y al otro. Animal y humano es sinónimo y antítesis, hecho biológico y humillación metafísica. A lo largo de la historia humana, “el animal” nos ha acompañado, el animal al que llamamos todo lo que no somos nosotros, a toda esta *“heterogeneous multiplicity of the living”* (ibid.: 31) como dice Derrida y a lo que contesta con su neologismo “animot”³: *“Neither a species nor a gender nor an individual, it is an irreducible living multiplicity of mortals”* (ibid.: 56): *“open both to endless interpretation and, more compellingly still, to the refusal of interpretation.”* (Baker 2000: 75). Y así como la palabra misma, así también el hombre revela una naturaleza híbrida. La identidad humana se llega a

¹ “Sí, yo creo que fui un animalito metafísico...” (Cortázar/Poniatowska 2013: 11)

² (Lord Tennyson: “In Memoriam A. H. H. OBIT MDCCCXXXIII: 118”)

³ Fusión del plural del francés ‘animeaux’ (animales) y ‘mot’ (palabra). (Derrida/Mallet 2008: 47)

definir a través de una división de sí misma, articulando igualmente a través y *en* esta división su propio ser.

Encountering the diversified mass of the animot, the human is confronted with multiple forms of life, highly differentiated among themselves, separated from each other and from human animals by complex, layered borders that are at once “intimate” and “abyssal.” An outspoken critic of continualism in biology, Derrida declares his intention to “complicate,” “thicken,” “delinearize,” “fold,” and “di- vide” such boundaries, thus opening up for exploration an intermedi- ary, hybrid realm between nature and cult. (Senior/Clark/Freccero 2015: 1)

El hombre piensa, habla, escribe y discute sin cesar sobre el animal, pero el animal permanece silencioso en este discurso, en todas sus manifestaciones en todas sus formas de vida está constantemente a nuestro alrededor y, sin embargo, sigue siendo un misterio, un miedo, un anhelo. El animal es un símbolo de la humanidad en tantas formas como animales diferentes existen, pero hay ciertas características que siempre se repiten en nuestras historias. El animal se convierte en la encarnación de la inocencia infantil o de la instintividad descontrolada, simbolizando para el hombre la anhelada y a la vez temida huida de su propio intelecto (de sí mismo), la conciencia del yo y su finalidad (la mortalidad). Los siguientes textos abordan esta contradictoria y compleja relación entre el hombre y el animal no humano⁴ en el marco de la literatura fantástica que se presta especialmente a la exploración de esas experiencias liminales del yo.

...a Barrenechea definía la literatura fantástica como aquella “que presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales”. La búsqueda de un sentido que resuelva el problema resulta finalmente infructuosa, [...] historias fragmentarias, donde el sentido de la totalidad no existe o se nos escamotea. (Mora 2014: 42-43)

En *The Postmodern Animal*, Steve Baker describe los procesos culturales y las estructuras de pensamiento históricas que determinan y limitan nuestra perspectiva y relación con los seres no humanos.

Empezando con las ideas de la ilustración y el racionalismo filosófico se puede identificar durante toda la era moderna del occidente industrializado el predominio de los ideales y valores humanistas, con una clara tendencia hacia la clasificación y separación categórica de existencias o experiencias ambivalentes o ideológicamente incoherentes, resultando en una visión del mundo reduccionista y autoritario.

Neither the aesthetics of modernism nor the philosophical values of humanism, it is believed, can cope easily with hybrid forms which unsettle boundaries, most especially the boundaries of the human and the non-human. In the values of modernism and modernity, it is now felt, there was a widespread urge to homogenize and systematize, to render the world intelligible by eliminating or suppressing inconsistencies, impurities and dissimilarities. (Baker 2000: 99)

⁴ En continuación utilizaré también “animal” como forma abreviada del término “animal no humano”, o “animalidad” como la condición existencial que se les atribuye, entendido como antitético a las características antropológicas del humanismo.

Por otra parte, las teorías posmodernas más recientes se han propuesto a menudo la tarea de romper y volver a desistematizar estas estructuras, que se consideran limitadoras e inadecuadas (poco realistas). Repoblar, por así decirlo, las zonas fronterizas conceptuales. Esto incluye también la zona entre el organismo denominado ser humano y el conjunto diverso de otros seres vivos (los “*critters*” (Haraway 2008: 5) de Haraway), que se agrupan bajo el término ‘animales no humanos’. El resultado es una fascinación posmoderna por la caracterización del ‘yo’ humano o del cuerpo humano como “*impure, hybrid or monstrous*” (Baker 2000: 99). Una fascinación que también se refleja en la literatura de ficción y especialmente en la literatura fantástica como un medio que permite esas experiencias fronterizas y liminales al mismo tiempo que los comodifican, reduciéndolos a un producto que pueda consumirse sin poniendo verdaderamente en peligro las creencias fundamentales del ego o la cohesión del individuo.

...general public consumption of magic realist and science fiction texts suggests that these genres appeal to people precisely because the boundaries between fantasy and reality, humans and animals, are fluid and interchangeable and therefore help maintain cultural beliefs more or less intact. (Rivera-Fuentes 2000: 30)

Esto no significa necesariamente que estos textos o narraciones no tengan ningún efecto en el lector. Sin embargo, se trata siempre, y esto debe seguir siendo consciente, de un efecto que tiene lugar en un plano no fáctico. Dentro de un espacio de ficción, de palabras e imaginación, no en el encuentro (o la confrontación) directo con el Otro ‘afuera’, sino con el Otro ‘interior’, dentro de nuestra propia inescrutabilidad del ser. Toda confrontación con el Otro en la literatura es, pues, ante todo, una confrontación del hombre consigo mismo y con las contradicciones que parece unir en su existencia.

1.2. Autores y textos: Borges, Cortázar y Di Benedetto

Los textos que he seleccionado para este análisis proceden de las obras de tres autores argentinos diferentes que se consideran decisivos para el género de la literatura fantástica. Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Antonio Di Benedetto. El corpus literario consiste en una selección de cuentos, fábulas o poemas dedicados a este tema específico. Este enfoque comparativo permite crear una mayor variedad y un contraste más fuerte entre las distintas narraciones e interpretaciones. Idealmente, esto proporcionará una visión más profunda de las

posibilidades y perspectivas que la literatura fantástica puede ofrecer en su modo de representación.

El elemento decisivo que conecta los distintos textos es el motivo de la transgresión, de la intrusión o de la posibilidad de intercambio, concretamente entre la existencia humana y la animal. Esto puede referirse tanto a espacios mentales como materiales, al propio cuerpo o, en extensión, a la intrusión en el espacio ‘personal’, la esfera privada o *interior*, que se entiende como extensión de la propia identidad y demarcación del *exterior*, por ejemplo, una habitación, un piso o una casa. El propio texto también asume a veces esta función de espacio personalizado que se ve amenazado por la intrusión o los intentos de intrusión. Los textos editados son, por tanto, a menudo narraciones en las que el exterior penetra hacia dentro o el interior sale hacia fuera o ambos espacios se funden el uno en el otro, en las que el yo se convierte en el Otro y la división implícita de los espacios semánticos se revela frágil. Esto conlleva a menudo una pérdida de control o la comprensión de la falta de control sobre la propia condición de ser, que se refleja en el sentimiento del posthumanismo de un sujeto descentralizado e impotente en un mundo confuso y sin límites.

Los primeros textos de los que se ocupará este trabajo, “Tigres azules”, “La escritura del Dios”, el poema “El otro tigre” y “La casa de Asterión”, proceden de la pluma del que quizá hoy en día sea el autor argentino más celebre, Jorge Luis Borges. Su obra significa una influencia o piedra de toque importante para prácticamente todos los escritores de literatura fantástica latinoamericana del siglo XX, así que se considera por muchos como pionera temprana de la del pensamiento y literatura posmoderna que se desarrollará a partir de los años cincuenta por pensadores como Foucault o Umberto Eco. Aunque el animal y la animalidad no juegan un rol tan importante en la literatura de Borges como en la obra de los dos escritores que trataremos después, el animal como apariencia de un Otro no humano desarrolla aun así una fuerte presencia en varios de sus textos, que atestiguan la profunda fascinación de Borges por el misterio animal. Se puede considerar una influencia importante tanto para Julio Cortázar como Antonio di Benedetto⁵, aunque (o quizá por ello), la integración del animal y la animalidad en el cosmos narrativo de Borges contrasta notablemente con su representación en las obras de los dos escritores siguientes. En la obra de Borges, el animal se convierte en un símbolo, un dios o una criatura de ensueño, pero nunca puede ser retratado como humano, ya que está fundamentalmente separado de él por su naturaleza. Posteriormente, Borges eleva la cuestión del plano narrativo al lingüístico, en el

⁵ véase: (Standish 2001: 20); (Néspolo 2004: 81)

que contempla, entre otras cosas, la futilidad de capturar a un ser vivo con ayuda de la escritura.

La obra del siguiente autor, Julio Cortázar, está impregnada de presencias animales de diversa índole; el animal es omnipotente en su obra (como observador silencioso o amenaza existencial inalcanzable). En los relatos “Axolotl” y “Carta a una señorita de París” presencia del animal se convierte en una amenaza creciente para la supervivencia o la existencia continuada del sujeto humano. Por otra parte, el animal no suele ser una amenaza pura para el ser humano, sino que ambos se encuentran en una dinámica paradójica de dependencia y atracción mutuas. Además, en todos los textos hay referencias al intento de obtener y ejercer cierto control con la ayuda de acciones lingüísticas, verbales o escritas; el lenguaje mismo se convierte así en un medio de poder entre el conflicto existencial humano-animal.

Antonio Di Benedetto ha explorado ampliamente el animal como motivo textual; su colección de cuentos, *Mundo animal*, comprende un gran número de fábulas y relatos surrealistas centrados en los animales, de los cuales he elegido “Mariposas de Koch”, “Nido en los huesos”, “Reducido” para este trabajo, tres relatos donde se dibuja la relación humano-animal especialmente íntima e intensa. En la obra de Di Benedetto la línea divisoria entre el animal y el ser humano parece más delgada y permeable que nunca, y el contacto entre ambos va desde muy cerca hasta debajo de la piel, en las profundidades del cuerpo. En estos relatos, el intercambio con el animal es un contacto con el otro radical, más allá de lo decible y de la existencia humana; es un inter-espacio literario en el que el lenguaje alcanza sus límites.

1.3. Tema y método: contexto, teoría y perspectiva

La tesis se centrará pues en el análisis de las zonas fronterizas entre humano y animal en las narraciones de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Antonio Di Benedetto. En concreto, se dedica a analizar e interpretar la descripción y representación de humanos y animales no humanos, sus interacciones y como estas interacciones cambia a los seres involucrados en él, tanto a nivel físico, corporal como a nivel conceptual, o metafísico.

Se prestará especial atención a los textos en los que se exploran, cuestionan o subvierten las fronteras ontológicas, existenciales o semánticas implícitas entre estas dos categorías y las

formas en que esto se utiliza para renegociar narrativa y simbólicamente la identidad y la idea del individuo independiente y autodeterminado.

By creating “otherness,” we create separate identities through the maintenance of the border. The location of the boundary may change through time, as some groups or territories expand and others decline, but they will always demarcate the parameters within which identities are conceived, perceived, perpetuated and reshaped. (Newman 2003: 15)

Debido a su estructura de realidad fundamentalmente indeterminada y a su cualidad a menudo onírica, la literatura fantástica ofrece posibilidades nuevas e innovadoras para tratar estas cuestiones teóricas conceptuales de una diferencia esencial de forma ficcionalizada concreta. El espectro abarca desde transgresiones de fronteras físicos, transformaciones, híbridos humano-animales, pluralización psicológica o transmigración hasta experimentos lingüísticos y metanarrativas.

Para esta deconstrucción de la dicotomía humano-animal es necesario averiguar cómo se produce esta sistematización ontológica, qué características atribuye esta demarcación a los campos semánticos separados y a través de qué mecanismos y procesos de poder se mantiene. Los planteamientos y consideraciones teóricos que han sido formulados sobre este tema en el transcurso del *giro animal* de las últimas décadas podrían ser útiles en este sentido. Muchos de estos conceptos se han desarrollado o integrado en el campo de investigación de los *Animal Studies* o los *Critical Animal Studies*. La cuestión fundamental aquí es cómo los humanos se diferencian y posicionan como especie de otros animales y qué consecuencias tiene esto para su comportamiento en la confrontación e interacción (o “*intra-action*”⁶ (Haraway 2005: 305)) con otros seres vivos.

As Midgley points out, in her discussion of the history of the terms 'animal' and 'beast', the former term is now commonly employed in two contradictory senses: one benign and inclusive of humanity, the other negative and exclusive, denoting all that is considered inhuman or anti-human... These contradictions stem, to a large degree, from our propensity to switch back and forth between two quite different approaches to the definition of animality: as a domain or 'kingdom', including humans; and as a state or condition, opposed to humanity (see Fig. 1.1).

La primera variante identifica al hombre bajo su nombre genérico *homo sapiens* como miembro de la pluralidad de especies animales que pueblan el planeta en una compleja red de relaciones ecológicas entrelazadas: “*Quite clearly the process of ,becoming human‘ , ...was not a movement out of animality but an extension of its frontiers*“. El segundo método utiliza el concepto de ‘animidad’ para describir un estado ‘natural’ del ser en el que las acciones son causadas y controladas por impulsos y pulsiones instintivas sin el control de la razón o la

⁶ “intra-action” (“intra-acción”) es un término introducido por primera vez por Karen Barad: „*Intra-action is a Baradian term used to replace ‘interaction,’ which necessitates pre-established bodies that then participate in action with each other. Intra-action understands agency as not an inherent property of an individual or human to be exercised, but as a dynamism of forces.*” (Stark 2016)

conciencia. Dentro de esta denominación, ‘animalidad’ se ha extendido para describir un estado imaginario ‘puro’ del hombre alejado de los valores y normas de la civilización. *Becoming human, then is tantamount to the process of enculturation which virtually all children of our species undergo in their passage to maturity and which [...] then entire species is destined to undergo in its uneven passage towards civilization.* (Ingold 1988: 5). Además, es importante señalar que, dentro de esta segunda definición, cabe distinguir otros dos sistemas de diferenciación entre humanos y animales. Una binaria (y categórica), en la que el ser humano como especie singular y única se enfrenta a la totalidad del espectro de los demás seres vivos, y otra individual, en la que se plantea la cuestión de la diferencia entre el ser humano y las especies individuales o los animales individuales. Cada texto tiene su propia manera de articular esta diferencia, de jugar con ella y de deconstruirla. El efecto que producen los respectivos textos tiene que ver, entre otras cosas, con la percepción de esta ruptura del tabú que nosotros, como lectores, somos capaces de percibir. La representación de formas alternativas de relacionarse con el Otro existencial es lo que puede hacer que la literatura fantástica sea tan fructífera para un análisis de este tipo. Por tanto, la atención no se centra tanto en la medida en que los animales literarios se parecen a sus dobles en el mundo real, sino más bien en lo que dice su diseño sobre nuestra percepción de nosotros mismos y otros seres vivos, y el papel que les asignamos en nuestras propias narrativas. ¿Cómo se representa en los textos el contacto entre individuos de especies diferentes? ¿Qué papel narrativo desempeñan los animales no humanos? ¿Qué posibilidades de relación existen? ¿Qué tipo de jerarquías o estructuras de poder se establecen o reinterpretan? ¿Y qué efectos tiene esto en los respectivos individuos? ¿Cómo se materializa la ruptura entre identidad individual e identidad de manada? ¿Puede la integridad del yo permanecer intacta en contacto directo con la alteridad radical?

Para responder a estas preguntas resultan útiles los planteamientos de las corrientes posmodernas más recientes que se alejan de los conceptos de identidad fija y sólida, tanto física como mental, y postulan la posibilidad de un ser más allá de sujeto-objeto dicotomías y la idea del ego independiente y autodeterminista. La conferencia seminal de Jacques Derrida *L'animal donc je suis* y sus textos posteriores serán de especial relevancia para mi análisis y servirán de cierta manera como piedra fundadora y punto central de mi trabajo. Su concepto del *carnophallogocentrismo* será crucial para la interpretación contextual de los diferentes textos. El texto ofrece una compilación comprensiva de las características que los seres humanos han utilizado a lo largo de su historia para distanciarse de otras formas de existencia,

y funciona por lo tanto también como punto de intersección de las distintas teorías filosóficas mencionadas en este trabajo.

Como base teórica, el ‘devenir-animal’ de Deleuze y Guattari y su diferenciación del animal como individuo o manada (“pack”), el concepto de ‘rostro’ de Levinas como rasgo ético de la subjetivación, los tratados de Heidegger sobre la capacidad del ‘Dasein’ del ser humano por su naturaleza del ‘world-forming’ (“welt-schaffend”), en contraste con la ‘captivación’ (“Benommenheit”) del animal gracias a su existencia ‘pobre de mundo’ (“welt-arm”). Otro pensador cuya obra será importante para este trabajo será Giorgio Agamben que en *The Open* formula el principio de la maquina antropológica (“the anthropological machine”), un mecanismo cultural que sirve para articular y producir el humano como identidad diferenciada y, en este proceso, produce al mismo tiempo el animal como la negación conceptual de esta humanidad construida. Relacionado e igualmente importante es su dicotomía del “bios” y “zoë” que Agamben utiliza para describir la presencia y el poder político de la vida orgánica en la esfera de una sociedad estatal y como ese poder es distribuido a partir de un sistema anthropo- y androcéntrico.

1.3.1. El fin del hombre: modernismo y posmodernismo

En general, las teorías filosóficas de la era moderna iniciado por Descartes y continuado por los pensadores de la Ilustración como Kant, Hegel y más tarde filósofos como Husserl y Heidegger, que se ocupan de la ‘cuestión animal’ tratan de separar humano y animal mediante la postulación de un ‘abismo’, la declaración de una separación absoluta entre los dos conceptos, que va en contra de la idea de una continuación biológica y evolucionaria del ‘animal’ hacia el humano. Normalmente atribuyendo al animal no humano una ausencia, un vacío o “lack” (Derrida/Mallet 2008: 66) que caracteriza a los humanos como especiales y únicos. Estas teorías, formulado dentro del paradigma racional-humanista suelen trabajar bajo un marco menos empírico que tiende a situar a los animales no humanos de manera indiferenciado en su totalidad dentro de un esquema binario restrictivo. Esto implica, entre otras cosas, el intento de la adscripción de una diferencia ontológica o esencial, normalmente por la suposición interrogativa de algún “lack” antropomorfo en la existencia animal, como si los animales podían hablar, aburrirse, si sentían dolor o emociones, si tenían sentido moral o si podían mentir o ‘morir’, etc. (comp. ibid. (Derrida/Mallet 2008: 63).

Philosophical “logocentrism,” inseparable from a position of mastery, is in the first instance “a thesis regarding the animal, the animal deprived of the logos, deprived of the can-have-the-logos: this is the thesis, position or presupposition maintained from Aristotle to Heidegger, from Descartes to Kant, Levinas and Lacan,” (Derrida/Mallet 2008: 10)

Este mecanismo de racionalización suele funcionar sobre la base de un punto de referencia estrictamente antropocéntrico, es decir, se niegan y clasifican como inadecuados, si es que llegan a mencionarse, otros sistemas de lenguaje o comunicación, o formas de pensar no humanos. El animal está clasificado como el ser irracional, mudo e impulsado por instintos básicos mientras el hombre es racional, autodeterminado y tiene la capacidad del lenguaje. Por ende, el modernismo puede a grandes rasgos entenderse como una época o movimiento ideológico-filosófico en el que se idealizaba y justificaba el dominio de la naturaleza, mediante la elevación de principios de antropocéntricos como el humanismo y la marginación y desprecio de características y valores visto vinculado con la animalidad o lo animal en opuesto al ser humano.

What justifies this? What gives us the right to dominate the animals? The answer is well known: humans believe they have the right to dominate the animals because humans believe that they possess a special kind of subjectivity. The concept of subjectivity that we think we possess has its conceptual origins in Descartes's “cogito,” but the concept of the “I think” develops into the Kantian idea of autonomy. The Kantian idea of autonomy means, of course, that I am self-ruling; I give the moral law to myself, unlike the animals upon whom nature imposes its laws. But in order to give the law to myself, I must tell it to myself. [...] This supposed pure self presence gives humans a dignity that far surpasses that of animals. It justifies the human right to domination. (Lawlor 2008: 169)

Una separación antropocéntrica del animal que es “*centrally part of Judeo-Christian heritage*” (Rivera-Fuentes 2000: 32) y que fue desarrollada posteriormente por las visiones filosóficas de la Ilustración, basadas en las ideas cartesianas y kantianas de un dualismo cuerpo-mente, de las que a su vez se derivó una clara e insalvable separación entre el ser humano, capaz de reflexionar y dotado de libre albedrío (indeterminado), y el animal movido por instintos. “*Grounding the dignity and exceptional position of the human being on its separation from and denigration of both other animals and nature is a trait Kant shares with his successors, Schiller and Hegel*” (Flodin 2021: 109). Descartes ha definido al hombre en un principio como el “*rational animal*” (Derrida/Mallet 2008: 71) mientras el animal llega a representar los elementos y fuerzas de la irracionalidad, del absurdo o de lo incomprensible (en el mundo físico, así como dentro de la misma psique humana): ‘el animal irracional’. Muchos de los cuentos aquí tratados, en la medida en que avanzan, se ponen a deconstruir o distorsionar esa dicotomía fundamental y supuestamente evidente, resultando en su efecto perturbador o desconcertante. El hombre no está separado del mundo (irracional) ni lo domina, es dentro y parte de él, y a su merced.

Las clásicas categorías del pensamiento filosófico han intentado mantener una distancia entre lo humano y lo animal, definiendo naturalezas distintas, esencias y formas de existir

completamente opuestas: una racional y otra instintiva (Landmann, 1961). Esta separación entre lo humano y lo animal es una ficción del pensamiento humano, ya que al verse amenazado por la existencia del animal ha necesitado marcar fronteras que den fundamento a la necesidad de su existencia, al mantenimiento de su lugar en el mundo como un ser único que puede pensar y actuar libremente. (Carreño Hernández 2018: 31)

Partiendo de la idea del modelo tradicional antropocéntrico de dicotomía ontológica absoluta entre ‘hombre’ y ‘animal’, nos lleva al principio hacia el sujeto-creador racional cartesiano: “*pienso, luego existo*” (comp. Derrida/Mallet 2008: 46), el tal vez mas importante filosofo del siglo XX, Martin Heidegger, retoma esta dicotomía en su obra y la desarrolla como diferencia fundamental y absoluta entre humano y animal no humano: “*the animal will lack any “I think,” [...]* [it is] “*deprived of the “I,”*” (Derrida/Mallet 2008: 94). El animal como entidad ni siquiera puede afirmar existencia hipotética (no es cuestión de si ‘existo’ o ‘no existo’, más bien la pregunta no existe). Para Heidegger “*el hombre no es un animal*” (Perez 2018), dado que, por la experiencia de aburrimiento profundo y la seguida contemplación de los ‘objetos en sí’ (“*the Kantian ding an sich*” (Wolfe 2008: 15)), el humano obtiene “*Dasein*” mientras el animal esta cautivado o “*atrapado en su Umwelt, atrapado en las notas que le llegan de ella, sin llegar a conocer los objetos en sí que producen esas notas.*” (Perez 2018). El “Umwelt” es otro concepto importante para la filosofía de lo animal que tanto Heidegger como Agamben retoman en su obra, introducido por el biólogo Jakob von Uexküll a finales del siglo XIX como término para designar la burbuja de percepciones e impulsos que rodea a todo organismo. Esta burbuja depende siempre de la constitución física de un ser vivo, estructura el modo de su realidad específica y constituye la única posibilidad de intercambio entre el organismo y su entorno.⁷

Heidegger desarrolla el concepto de “Umwelt” en su teoría del “*Enthemmungsring*”: “*the surrounding environment to which the animal has access*” (Kuperus 2007: 19). En *Sein und Zeit* Heidegger define el animal como un ser captivado (“*benommen*”) por su entorno, el animal no tiene acceso al *Dasein* humano y por tanto es incapaz de percibir la cosa en sí. Esa capacidad de percibir la cosa en si es lo que posibilita el lenguaje y en consecuencia el nacimiento del humano propiamente dicho. *Para Heidegger, el lenguaje humano -o más bien la posibilidad del lenguaje que pertenece junto con la existencia) del Dasein- no está enraizado en la preservación y articulación de la voz animal, sino que marca “the advent of*

⁷ “El etólogo Uexküll (1965, p.40) define el mundo de cada animal como un *umwelt* perfecto y complejo. “*Podemos imaginarnos a todos los animales que conforman la naturaleza a nuestro alrededor [...] como encerrados dentro de una burbuja translúcida que circunscribe su espacio visual, y dentro de la cual está encerrado todo aquello que es visible al sujeto. [...]*” 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 otras visiones, como la animal.” (Ramírez Lámbarry 2015: 19)

being and the essential dignity of man.” (Calarco 2000: 94). Para Heidegger, el animal, en su estado pobre-de-mundo, es incapaz de lenguaje y este acto de autoafirmación y construcción verbal, y por ende el animal “*does not exist, it merely lives*” (Derrida/Mallet 2008: 158).

Only human Dasein is capable of relating to beings as beings—a tree as a tree, a dog as a dog. This “as” structure, which marks the uniquely human opening to world and Being, is something forever barred from animal life. And it is this “as” structure that the animal is deprived of, that the animal lacks, and that renders the animal poor in world. (Calarco 2008: 25)

Esta realización y afirmación de la propia existencia también contiene la afirmación de no-existencia “*I am dead*” (Derrida/Mallet 2008: 56). De esta capacidad para el lenguaje y la contemplación de la cosa-en-sí surge también la posibilidad de reconocer la muerte y la propia finitud su “*being-towards-death*” (ibid: 110), que constituye la mortalidad real del ser humano, mientras que el animal sólo “perece”: “*Nur der Mensch stirbt. Das Tier verendet*” (Heidegger 1994: 51). Esta distinción fundamental resulta en un abismo y vértigo (comp. Derrida/Mallet 2008:66) que separa de forma insalvable la existencia humana de la animal y no deja abierta ninguna posibilidad de comunicación. Para Adorno esta filosofía antropocéntrica profundamente anclado en un idealismo metafísico característico para el razonamiento modernista (representado, entre otros, por Hegel, Heidegger, o Levinas) se asemeja a la ideología de la Alemania nacionalsocialista: “*He points to the affinity between an idealistic metaphysics, which grounds the dignity of human beings in their separation and elevation from other animals, and a fascist ideology that establishes the idea of a superior race by denigrating Jews.*” (Flodin 2021: 108). De la misma manera se puede trazar una analogía entre el tratamiento animal y el discurso hegemónico que se usaba para facilitar y justificar la conquista y la colonización de los europeos en los siglos XIX y XX: “*Otherness’ extends also to other human beings: the history of colonial conquest in Africa and the Americas relied on treating indigenous peoples as animals, as less than humans.*” (Rivera-Fuentes 2000: 31). Ser animal significa ser ontológicamente bajo el hombre, en consecuencia, el animal queda moral y políticamente desamparado a merced de una ideología *a priori* antropocéntrico. Dentro de este paradigma cualquier acercamiento ontológico a esta otredad animal puede servir para justificación de cualquiera acto de opresión y violencia.

It is the hierarchy, by which humans are deemed superior by dint of their ability to reason, and animals are deemed inferior because of their inability to reason, that also concomitantly sets up a diametrically opposed relationship between the rational and the irrational, one that must be enforced at all costs. The need to suppress any irrationality or any animal desires is what? precisely because of the stringent binary that is impossible to maintain rears its head and becomes unmanageable or fascistic. The fear of the irrational, of the other within oneself, became transferred to the other, where one sought to eradicate it by eradication of the other. (Gerhardt 2006: 176)

Esta ideología de fronteras y formas fijas se produce y mantiene a través de actos y estructuras de violencia que se dirigen hacia el animal y el humano. Se representa como la posición racional y natural en la sistematización ontológica y la atribución de valor ético de las diferentes formas de vida hasta el comienzo del postmodernismo: *“the animal, as is abundantly clear from the passages, that Agamben cites from Heidegger, Hegel and Aristotle, has served as one of the dominant motifs for marking the outer limit of man’s proper being”* (Calarco 2000: 96). Otro pensador que se proponía la cuestión de la otredad y la responsabilidad hacia el Otro después de la segunda guerra mundial, Emmanuel Levinas, sostiene que la ética tiene su origen en un encuentro inquietante y traumático con el “rostro” del Otro (comp. Potts 2017: 43), el rostro se manifiesta en cada experiencia en el que uno se encuentra con el Otro de manera individual y directa, caracterizado por la sensación de mirar a alguien y al mismo tiempo sentirse a mirado a sí mismo. Sin embargo, al final Levinas teoriza de la compasión siempre queda centrado alrededor de la experiencia y el rostro antropológico lo que deja al animal implícitamente fuera de la conversación moral y sus consideraciones éticas: ‘pierde su rostro’. *“The animal remains for Levinas what it will have been for the whole Cartesian-type tradition: a machine that doesn’t speak, that doesn’t have access to sense, that can at best imitate...”* (Derrida/Mallet 2008: 117). El rostro es necesario para el contacto subjetivo, es más difícil intentar de determinar cómo se siente un animal sin ‘rostro’ humano. Cuando encuentro el rostro del Otro, ese Otro se presenta de repente como un Otro concreto, singular, insustituible, cuyo rostro crea una conexión involuntaria de sujeto a sujeto y, por tanto, también una exigencia directa de responsabilidad ética hacia el Otro.

Although Levinas presents his general account of the ethical encounter within the context of inter-human ethics, it has been argued by many of Levinas’s best readers that there is no legitimate reason for limiting the ‘logic’ of this account to human beings alone. One could, in fact, read Derrida’s work on animals as a subtle reworking of this Levinasian logic, as an attempt to stretch it and extend it beyond the particular anthro- and androcentric dogmas that plague Levinas’s work. (Potts 2017: 43)

El rostro (y la mirada) del Otro me obliga a desarrollar una conciencia ética impulsándome a la compasión. Levinas sin embargo atribuye este imperativo generalmente sólo a humanos, como también critica Derrida. *“Does the animal have a face? Can one read “Thou shalt not kill” in the eyes of the animal?”* (Derrida/Mallet 2008: 107). En general, Levinas se niega a tratar la cuestión del rostro de ‘lo animal’, aunque sólo sea porque se niega a hacer una diferenciación clara entre los animales entre sí, negando se a considerar el animal en su ejemplaridad individual.

Sin embargo, remontándose a Nietzsche ya se puede trazar una línea de pensamiento alternativa en diversas corrientes posmodernas que intentan describir una cosmovisión menos

radical en su separación y la visión de una la relación entre dicotomías cartesianas como cuerpo y mente o animal y humano más independiente. Con una conceptualización del mundo “*descentrada del punto de vista humanista*” (Román 2015: 236), des-jerarquizado y rizomático.

Dentro de esta perspectiva, quien posiblemente ha dado el puntapié inicial de esta reflexión es Nietzsche quien, sin hacer un trabajo basado en el animal, nos llevó a pensar el estatuto de lo humano a partir de la extrañeza que el animal significaba dentro de la consideración del pensamiento y la filosofía. De esta manera, comienza a desarrollarse un pensamiento que busca resistir a las designaciones, categorías y definiciones que se han trazado entre lo animal y lo humano... (Carreño Hernández 2018: 35)

El postmodernismo se caracteriza por un intento de destigmatizar y normalizar la percepción de la naturaleza y lo animal como antítesis de la esfera cultural, enfatizando la presencia innegable de lo irracional y la corporeidad orgánica intrínseca a la condición del hombre. La manera de reconceptualizar los términos humano y animal y la relación entre ambos en la literatura y la filosofía a partir de la época de la posguerra se puede entender como intento de enfocar al sujeto moderno y la idea misma del ‘sujeto’ desde un ángulo menos idealizado y más crítico.

El fenómeno de emergencia de relatos que recreaban figuraciones de animales y de lo animal en el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial presentaba de modo ineludible la pregunta por su estatuto en el marco de una acentuación de la crisis del humanismo como discurso dominante en las culturas de Occidente, iniciada en el período de entreguerras [...] La literatura respondía –aunque muchas veces esta respuesta tomaba la forma de una pregunta– abordando de modos disímiles las relaciones hombre-animal y escenificando un conflicto cuyo núcleo era el vaciamiento de las ideas y los valores que sostenían las distinciones y jerarquización del universo de lo viviente (Yelin 2015: 14).

Giorgio Agamben revisa y adapta la filosofía de Heidegger para una nueva percepción de lo humano, por un humano que se aleja del paradigma de la identidad esencial de la metafísica, y presenta una cosmovisión de dinámicas significadoras entrelazados. El ser humano moderno es en continuación creado y definido por “*the humanist discovery of man (is) the discovery that he lacks himself, the discovery of his irremediable lack of dignitas., [...] his lack of a face of his own.*” (Agamben 2004: 30) y por consecuencia tiene construirse a sí mismo para poder superar su propia no-existencia, (“*the void in his being*”) (Derrida/Mallet 2008: 81), mientras que el animal es definido por su “lack of world” (comp. Agamben 2004: 55): “*For the animal, beings are open but not accessible...— that is, in some way, in a nonrelation. This openness without disconcealment distinguishes the animal’s poverty in world from the world-forming which characterizes man.*” (ibid.: 55). Agamben sigue a Heidegger en su mantenimiento de la dicotomía animal-humano, pero su análisis se aleja del principio de Heidegger de una alteridad absoluta. “*On Agamben’s reading, the account of profound boredom in Fundamental*

Concepts of Metaphysics reveals the close proximity, rather than abyssal distance, of Dasein and the animal.” (Hansen 2011: 170).

De esta manera abriendo el espacio para un enfoque más matizado que también incluye aspectos políticos y lingüístico-críticos. Heidegger ve a los animales y a los humanos como absolutamente separados por la capacidad humana para el lenguaje y, por tanto, su capacidad para reconocer la muerte-en-sí-misma. Agamben, en su lugar, sugiere la posibilidad de una transición de animal a humano, en la que el humano adquiere esta capacidad del lenguaje, convirtiéndose en consecuencia de *zoë* a *bios*: “*Distinguir entre bios y zoë, entre persona y no persona –formas preindividuales, no personales de lo viviente– es una operación fluctuante [...] para distinguir dos modulaciones de la vida. Una, la vida humana, el bios, y la otra, la vida no humana, la pura vida contingente que corresponde con lo natural*” (Román 2015: 238). Agamben (en oposición a Heidegger) afirma que el hombre no está esencialmente constituido por esta capacidad de lenguaje y muerte, abriendo así la posibilidad de una potencial equiparación ontológica del hombre y el animal. Los conceptos de *zoë* y *bios*, tomados de la antigüedad griega y desarrollados por Agamben, son centrales en su filosofía y, aunque Agamben los utiliza principalmente dentro de un contexto antropocéntrico, su importancia y significado para el discurso sobre los animales no humanos no ha pasado desapercibido, por lo que fueron utilizados por representantes de los estudios humano-animales para articular el estatus y el papel del animal en nuestra sociedad y en relación con los humanos.

Life is half animal, or zoe (zoology, zoophilic, zoo), and half discursive, or bios (biology), Zoe, of course, is the poor half of a couple that foregrounds bios, defined as intelligent life. Centuries of Christian indoctrination have left a deep mark here. The relationship to animal life, to zoe rather than bios, constitutes one of those qualitative distinctions upon which Western reason erected its empire. Bios is almost holy, whereas zoe is certainly gritty. That they intersect in the human body turns the physical self into a contested space, and into a political area. Historically, mind-body dualism has functioned as a shortcut through the complexities of this inbetween, contested zone. (Smelik 2008: 177)

En *Homo sacer* y *The Open* Agamben desarrolla el concepto de la máquina antropológica (“*anthropological machine*” (Gustafsson 2017: 15)), un mecanismo social e histórico cuyo fin es la producción y articulación de la “diferencia antropológica”, la distinción ontológica y política entre humano y animal. “*In the historical task, man and animal are divided, and thereby bound in the urgent repetition of that division, as a consequence of which both animal, and animalized humans, are exposed to violence.*” (Chrulw 2012: 55). Esta operación cultural e histórica produce una separación conceptual paradójica que se realiza y mantiene por mecanismos violentos de contraposición discursivo o material (por ejemplo, mediante la implementación de leyes, las medias de masas o el mercado industrial (“*Cattle*;

for example” (ibid.: 58)). “*It must be recognized that not only is humanity produced through an opposition to animality, but this very notion of animality (as mere life) is itself an effect, produced by that opposition, in which animals are reduced to an abject status, both epistemologically and ontologically.*” (ibid.: 58). Aunque la dimensión radicalmente pasiva del pensamiento de Agamben apenas desbarata la tesis de la cautivación del animal, más bien limitándose a interacciones dentro del paradigma antropomórfico moderna (comp. Potts 2017: 43). Siguiendo su análisis en *The Open*, Agamben localiza la línea separadora entre hombre y animal ya dentro del mismo ser humano, por lo cual la máquina antropológica produce un estado de excepción dentro del ser humano mismo, ya sea mediante una ‘inclusión exclusiva’ (la humanización premoderna de los animales en la figura del esclavo o del bárbaro) o una ‘exclusión inclusiva’ (la animalización moderna del cuerpo biológico del hombre como ‘bare life’). (comp. ibid.: 58). La máquina antropológica es el mecanismo cultural que hace articulable al ser humano como concepto en primer lugar y produce al animal como su negación.

But the anthropological machine not only humanizes animals and animalises humans, ultimately blurring both, but firstly animalises or biologises animals themselves, stripping them of their own form of life in order to shore up the contrast with ‘man’ who can thus stand assured of his unique possession of linguistic and political faculties. Before man and beast can be indistinct they must be hierarchically distinguished; and it is the ‘lesser species’ who have each time suffered the burdens of that division. (ibid.: 58)

Según Agamben la posibilidad de dejar inoperativo esta máquina antropológica de manera completa y definitivo reside en la exhibición del ‘vacío central’ del humano: “*the central void, the hiatus which, within the human, separates the human from the animal*” (Durantaye 2005: 9). Así rendiendo el proceso de relación-división animal-humano obsoleto (comp. Chrulew 2012: 58), y en consecuencia abriendo el mundo a la posibilidad de dejar atrás este proceso histórico y hacia una manera de relacionarse con el Otro radicalmente nuevo y diferente “*that would allow for an entirely new economy of human-animal relations.*” (Calarco 2008: 97). Sin embargo, Agamben está menos enfocado en la deconstrucción de esta frontera humano/animal que Derrida o Deleuze y Guattari, ofreciendo poca instrucción práctica para llevarlo a cabo, sino que está más interesado en la investigación teórica de la maquinaria entorno a la organización política y dinámica social de seres concebido dentro del paradigma antropomórfico. Las transformaciones o interacciones literarias entre humanos y animales siempre están estructuradas alrededor de ideas de poder y agencia, ideas e ideologías que son entrelazadas entre sí, reforzando o subvirtiéndose mutuamente, muchas veces de manera paradójica, por lo que es crucial tener en cuenta estos aspectos a la hora de analizarlas.

...an individual identifying as human [can] certainly portray the non-human, or (consciously or un-consciously) something potentially subversive, on the border between them, threatening to undermine them both. However, since texts as well as authors and readers are part of a complex network of power relations, these aspects might not be obvious at first sight but must be made visible by politically conscious ways of Reading. (Loengrenn 2015: 23)

Fronteras siempre son vinculados con dinámicas de poder, quien erige y controla las fronteras tiene el poder, en consecuencia, fronteras parecen tranquilizante e inofensivo mientras uno tiene el poder de definir las: *“Difference is okay if we determine the rules of belonging. It is unacceptable, if it is determined by someone else.”* (Newman 2003: 15).

En relación con la obra literaria el poder puede entenderse como una dinámica discursiva dentro del texto, tanto a nivel narrativo como metanarrativo. ¿Quién tiene qué tipo de poder en el texto y cómo lo utiliza? La fuerza física y la superioridad pueden desempeñar un papel, pero también el poder intelectual, el poder como forma de identidad colectiva o el poder lingüístico, el poder sobre el propio cuerpo o la propia identidad. Otra forma de poder tiene que ver con el propio texto, quién domina la narración, quién cuenta la historia y, en consecuencia, qué perspectiva se favorece y normaliza.

Although the discussion about the relationship between text and reality, metaphor and matter is of ancient heritage, the modern debate regarding these issues was initiated by Gilles Deleuze and Félix Guattari in the 1970s and 1980s, as they proposed that the Enlightenment’s notion of the stable human subject should, in the humanist production of knowledge, be replaced by a focus on “intensities”, “becomings”, and “lines of escape”. (ibid.: 16)

La visión del mundo ha pasado de ser categórica y determinista a ser fluida y maleable, en la que el propio espectador ya no debe considerarse un testigo independiente, sino que debe participar directamente en el proceso de creación e interpretación, en todo momento influyendo el mundo y los seres a su alrededor: *“...subjectivity is an important issue when it comes to human-animal relationships. Inspired by posthuman/nomadic subjectivity, we suggest an idea of subjectivity that attempts to transcend an essentialist separation between humans and nature and extends the traditional subject-object position.”* (Lindgren/Öhman 2019: 1204). Estas nuevas concepciones y percepciones del ‘yo’, de sujeto y su relación con su entorno, desarrollado de pensadores como Donna Haraway, Deleuze y Guattari, Bruno Latour o Giorgio Agamben pone en entredicho la idea de límites claros y fijos proponiendo un enfoque en el *“‘hybrid’ and the non-human, rather than on the allegedly stable, anthropocentric categories of modernity”* (Loengrenn 2015: 16):

Such a model of subjectivity has been effectively dismissed by animal studies; as Donna Haraway writes in *Staying with the Trouble*, ‘bounded individualism in its many flavors in science, politics, and philosophy has finally become unavailable to think with, truly no longer thinkable, technically or any other way’. (Sands 2022: 9)

El escritor (‘el sujeto escribiente’) ya no se enfrenta a un mundo externo de seres animales incomprensibles y mudos; hace tiempo que están dentro de él y hablan desde sus textos,

aunque transformados y filtrados a través de una psique humana fracturado e incoherente. Estos textos intentan de expresar una experiencia de disolución, encuentro y disolución característica para la época posmoderna, aunque su origen se encuentra ya mucho anterior. Una dislocación cultural mostrando que la capacidad de coherencia (*“the ability to cohere”*) ya no es posible para seres postmodernos (*“postmodern beings”*) (comp. Baker 2000: 156): ... *“an unaccountable cultural dislocation (that) has its most obvious source in the mind/body dualism of the Cartesian cogito, and therefore pervades (or at least haunts) the whole humanist tradition rather than being a specifically postmodern trauma.”* (ibid.: 156). Esta nueva forma de existencia múltiple también conduce a un aumento de la indeterminación emocional. La coherencia de los sentimientos distintivos se ve desplazada por una oscilación de emociones conflictivas y contradictorias que dejan al individuo en un estado de pluralidad emocional incierta. El horror y la fascinación, la alegría y el terror, la redención y el horror, el amor y el miedo existen simultánea y consensualmente no como contradicciones, sino como expresiones de una ‘dividualidad’ del individuo y de lo personal, como impulsos, anhelos e instintos contradictorias.

Like Nietzsche, Deleuze and Guattari do not believe that becoming-animal entails actually being an animal. Becoming-animal and challenging anthropocentrism is not a matter, as Heidegger seems to think is the case with Rilke and Nietzsche, of imitating or identifying with animals. Rather, it is a matter of being transformed by an encounter with nonhuman perspectives. Becoming-animal is thus better understood in terms of symbiosis, affect, alliance, and contagion between beings that are usually identified as distinctly “human” and “animal.” (Calarco 2008: 42)

‘Devenir-animal’ describe un proceso o acercamiento del sujeto humano hacia la no-individualidad. Deleuze y Guattari lo describen como un movimiento de fuga (*“a line of flight”* (Baker 2000: 154)), una huida de la territorialización dentro de una identidad fija y significativa por conceptos rígidos como humano o animal y hacia una desterritorialización no-representativa, no articulable: *“to become animal is ‘to find a world of pure intensities where all forms come undone’, as do all meanings”* (ibid.: 136). Toman como ejemplo los cuentos de Kafka donde el papel del animal es *“to try to find a way out, to trace a line of escape”* (ibid.: 117).

Kafka's short stories [...] refuse 'an author's or master's literature' and articulate a movement 'from the individuated animal to the pack or to a collective multiplicity'. [...] The movement of the animal, the becoming of the animal, may be understood (in and beyond the Kafka experiment) to tend in this direction: away from the subject and, which is perhaps to say much the same thing, away from meaning (ibid.: 117)

Un movimiento que Deleuze y Guattari conectan con el trabajo artístico en general y la literatura en concreto. Tanto animal como artista tratan de escapar lo que Deleuze y Guattari llaman la oedipalización (*“oedipalization”*): *“a form of pettiness and conservatism and control”* (ibid.: 118) representándose en estructuras hegemónicas como el orden patriarcal, la

familia o el estado. Devenir-animal ofrece una posibilidad de escapar, una línea de fuga hacia la infirmitad y la disolución del individuo en la multiplicidad (comp. ibid.: 118).

Como Deleuze y Guattari, el filósofo francés Jacques Derrida localiza la oposición al animal en la perspectiva del sujeto masculino moderno y racional, el patriarca, que crea el mundo en medida de relación con él. El hombre es el soberano (“the sovereign”) en la terminología de Agamben, el estado el centro de la estructura hegemónica occidental y la maquinaria divisora (comp. Calarco 2008: 88).

Derrida define el punto de vista que atribuye la alteridad en la cosmovisión occidental con el neologismo “*carnophallogocentrism*” (Derrida/Mallet 2008: 104). Con el carnophallogocentrismo, Derrida critica los patrones fundamentales de pensamiento que prevalecen en las sociedades occidentales (comp. Potts 2017: 45) e intenta distanciarse del antropocentrismo dogmático llamando la atención sobre la constitución carnophallogocéntrica de la subjetividad humana en las tradiciones filosóficas y culturales occidentales. Partiendo del concepto de logocentrismo, Derrida define así la constitución fundamental del individuo occidental un (logocentrismo denota aquí los privilegios y prioridades concedidos por la filosofía occidental al sujeto racional, autoconsciente, autopresente y hablante) (comp. ibid.: 45). De ahí expone la conexión inseparable entre logo-centrismo y phallo-centrismo:

“phallogocentrism here denoting the quintessentially virile and masculine aspects of Western social institutions and conceptions of subjectivity.” Por último, con la adición “carno” Derrida propone que la naturaleza del sujeto central a la ideología occidental debe ser entendido no solamente como un *“fully self-present, speaking, masculine subject but also as a quintessentially human, animal-flesh-eating subject. By the late 1980s, then, Derrida is arguing that the critical deconstruction of subjectivity should be seen as a critical deconstruction of carnophallogocentrism.”* (ibid.: 45). La definición del sujeto occidental como un “flesh-eating subject” no sólo pretende destacar el consumo literal de carne no humana como práctica cultural y marcador de masculinidad (significante), sino que también se refiere a los efectos indirectos y subliminales (asociativos) de una ideología que promueve el consumo organizado e industrial, el procesamiento u otro consumo de seres vivos no humanos como mercancía capitalista de manera que esta práctica está inextricablemente entrelazado con la propia identidad y su visión del mundo (y lo utiliza para construir su propia identidad), por lo que la única manera de criticar este sujeto del humano occidental moderno es en la deconstrucción de esta ideología central.

Este paradigma ideológico y filosófico se refleja también en la producción artística y en la manera en cómo producimos y entendemos textos, narrativos e historias que o alinean su

cosmos narrativo con la visión del carnophallogocentrismo o se distancian de él, aunque pocos textos tienen presentan un mundo narrativo con una ideología coherente, la mayoría de los textos contiene una multitud de elementos antitéticos, representativo de un conflicto e ideológico interno.

Dado que el sujeto occidental como identificado por Derrida es un ser carnophallogocéntrico, cualquier existencia que se desvíe de esta norma se convierte en una existencia ‘anómala’. El centro de todo valor ‘objetivo’ de la experiencia es, pues, humano (capaz de lenguaje), masculino y carnívoro. Esto significa que la mujer, el niño y el animal son marcados como descentrados, se convierten en un Otro del ‘yo’ occidental. Esta visión del mundo e ideología también se refleja en la producción creativa y artística, en la que estos valores se repiten inconscientemente (se reafirman), se refuerzan conscientemente o se cuestionan y socavan críticamente. Dentro de los textos examinados en este trabajo intentaré integrar su significado y la visión del mundo subyacente en el contexto más amplio de los patrones carnophallogocéntricos de pensamiento. Cada texto forma un cosmos narrativo independiente que posee su propio conjunto de valores, muchos de los cuales van en contra de los paradigmas identificados por Derrida, mientras que otros parecen confirmarlos.

Derrida argues that the meaning of subjectivity is constituted through a network of exclusionary relations that goes well beyond a generic human-animal distinction. He has coined the term “carnophallogocentrism” to refer to this network of relations and in order to highlight the sacrificial (caro), masculine (phallos), and speaking (logos) dimensions of classical conceptions of subjectivity. What Derrida is trying to get at with this concept is how the metaphysics of subjectivity works to exclude not just animals from the status of being full subjects but other beings as well, in particular women, children, various minority groups, and other Others who are taken to be lacking in one or another of the basic traits of subjectivity (Calarco 2008: 53)

Es crucial tener en cuenta que un análisis que intente ofrecer un relato lo más completo o fructífero posible de uno de estos factores debe tener siempre presentes los demás. El tratamiento, la integración y la conceptualización culturales de los animales están siempre ligados a los de los otros agentes ‘anómalos’, la mujer y el niño. Los tres están marginados en el discurso occidental y, por consiguiente, también en el espacio literario, ya sea en la producción de textos o en la representación. El mecanismo cultural empuja las existencias marginadas a los márgenes y centra una norma artificialmente creada y represiva, produciendo un espacio semántico e ideológico en el que el individuo tiene un horizonte restringido de pensamiento y acción, determinado por procesos de conocimiento y poder, limitado y controlado por lo que Foucault denomina “*the modern episteme*” (Chrulaw/Wadiwel 2017: 98), los principios y términos de discurso que subyacen a todo acto de comunicación específico dentro de la cosmovisión moderna.

The text (word, image, map or landscape), then, is a product of innumerable spatial-temporal-material-semiotic processes. What becomes significant then is to trace, unravel and map some of these geographies such that they give insight into how they produce and maintain different forms of power, and how they materially affect different bodies unequally (Bull/Holmberg 2018: 7)

Los tres autores aquí representados pueden, en cierta medida, ser considerados como dentro de la posición normativa, pero en su creciente desestabilización sus textos muestran así también la desestabilización y la crisis de esta identidad producida históricamente de forma artificial, revelando un hueco en su interior. La estructura ‘carnophallogocéntrico’ revela una fragmentación subyacente, el miedo existencial a un yo que se ha vuelto ajeno. En el siglo XX, se puede seguir cómo la literatura asume esta crisis trascendental, que en la literatura de Borges se presenta como relativismo epistemológico y fatalismo cósmico, mientras que los textos de Cortázar a menudo sitúan la amenaza menos en el cosmos ilimitado que en la insondabilidad de la existencia humana. Este escepticismo y desconfianza en la psique humana conduce a una completa fragmentación de la percepción de la realidad en la obra de Di Benedetto. El texto ya no es capaz de trazar un nivel de realidad ‘creíble’, por consecuencia las fábulas de Di Benedetto se desarrollan en un espacio intermedio que oscila constantemente entre distintos niveles de significado y retículas interpretativas.

En el siglo XX, y especialmente en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el sujeto carnophallogocéntrico se hace visible en toda su fragilidad y construcción, notable por *“la crisis del humanismo en la posguerra europea”* (Romero/Arce 2017: 1).

Por lo tanto, resulta especialmente interesante examinar a tres autores masculinos para determinar cómo se construyen y se realizan a partir de esta posición socio-ontológica narrativamente la alteridad, la otredad y el Otro. Se articule o no, el género es siempre relevante como factor importante en la génesis, la percepción y la propia creación de significados: *“Gender influences development of the personality, which in turn, influences writing.”* (Lange 2008: 2). La cuestión de cómo el género del autor o de la autora contribuye e influye en la configuración de los personajes y la narración es sólo un punto de partida que rápidamente se ramifica y astilla. La carga altamente simbólica de las características, cualidades o iconografías de los animales también tiene una dimensión de género; se considera que ciertos animales representan la masculinidad, o atributos masculinos, mientras que a otros son atribuidos a la esfera femenina. Un mismo animal también puede tener connotaciones masculinas o femeninas según la focalización simbólica.

...the now-familiar outlines of the same logic, to a certain hatred of femininity, even childhood? (Evil intended, harm done to the animal, insulting the animal would therefore be a fact of the male, of the human as homo, but also as vir. The animal’s problem [mal] is the male. Evil comes to the animal through the male.) It would be relatively simple to show that this violence done to the animal is, if not in essence, then at least predominantly male, and,

like the very dominance of that predominance, warlike, strategic, stalking, viriloid.
Carnophallogocentrism. (Derrida/Mallet 2008: 104)

Otra similitud se hace evidente a través de la inclusión de lo femenino en esta cosmovisión narrativa.

1.3.2. La *otra* perspectiva: mirada animal, vergüenza masculina y ‘shameless women’

Los relatos fantásticos suelen utilizar una focalización interna, una narración desde la perspectiva del yo experimentador, hecho que también se refleja en los textos seleccionados para este trabajo: siete de las ocho narraciones están contadas en primera persona. Además, todos estos textos tienen un protagonista masculino. Por consecuencia, estos relatos también sirven para construir, centralizar y normalizar (territorializar) la mirada masculina como posición estándar o default-position. Esta perspectiva es tan común y evidente que su efecto a menudo ya no resulta perceptible para el lector.

As it had been the center, the norm from which all other gender identities had been defined, masculinity had always remained invisible as such, an invisibility that had been central to its successfully maintaining a hegemonic and privileged position. [...] What does it mean to write or read as “a straight white male”? What gendered assumptions are entrenched in our interpretive practices? Haven’t we all, men and women, black and white, straight and queer, learned to interpret texts as “straight white males”? And what does it mean to read otherwise? (Pellerin 2016: 1)

Cabe preguntarse hasta qué punto esta posición androcéntrica construye la normalidad, la identidad y la alteridad de manera específicamente masculino. A nivel extradiegético, esto está relacionado, por supuesto, con el género del escritor y con el hecho de que la literatura fantástica a menudo trata de experiencias personales, fantasías o sueños. En este sentido, no es de extrañar que los protagonistas parecen muchas veces dobles literarios apenas velados del autor. Otro aspecto es la brevedad natural de las narraciones, que deja poco espacio para un gran número de personajes o su psicologización y caracterización en profundidad.

La perspectiva en primera persona se utiliza para describir de forma intensa e inmediato sentimientos y procesos internos, experiencias subjetivas y la difuminación de estados de conciencia, niveles de realidad y modos de percepción.

Esto aclara porque los autores masculinos (occidentales) a menudo eligen representar historias fantásticas desde una perspectiva masculina (adulta) en primera persona. Partiendo de la idea que el encuentro con la alteridad debería ser retratado y reproducido de la forma más auténtica

posible, las historias fantásticas psicológicos e interiorizados requieren como base la experiencia de una cosmovisión íntima y creíble, para que la ruptura de esta seguridad sea realmente inquietante y desarrollar un efecto psicológicamente resonante.

A la larga, sin embargo, esto también hace irreconocible la mirada masculina y neutraliza su peculiaridad como natural y ‘no marcada’. Además, cualquier perspectiva o percepción alternativa se etiqueta por naturaleza como ‘otra’, como ‘desviada de la norma’. Además de los animales no humanos, esto también se extiende a las mujeres, los niños y las perspectivas de las culturas marginadas descentradas.

While having just been declared an animal among others, the development of modern Western society was in the process of being constructed upon a rigid human/animal divide, characterized by the large-scale exploitation of animals and the powers of pet-keeping. This paradox was further complicated by the influence of modern times’ major medical and psychological achievements, such as the development of psychoanalysis as well as social and political movements, primarily the intensified colonial withdrawal and the increasing rise of post-colonialism but also the struggle for human rights and social justice connected to the women’s movement, the labour movement, the gay movement, and other similar efforts. (Loengrenn 2015: 11)

La mirada del humano masculino adulto blanco controla la distribución y atribución de la alteridad y de las características de la alteridad a través de su posición supremacista y hegemónica. Como parte de una ideología que une fuertemente los conceptos de la alteridad con la animalidad usado como mecanismo de poder discursivo y justificación de violencia y dominación sistematizada. Una construcción patriarcal masculina caracterizado por una visión carnophallogocéntrico del mundo, que también forma un trasfondo cultural de los tres autores, Borges, Cortázar y Di Benedetto.

Parallel to this, there was the construction of dichotomies of human/animal, rational/irrational which helped to create the narrative of inferior ‘others’ with respect to women, in which women are the closest to nature, the irrational ones, and men are the rational sentient superior beings. This, of course, allows violence and abuse against women, since they are somehow ‘inferior’ and ‘the others’. (Rivera-Fuentes 2000: 31)

Si observamos los relatos de Di Benedetto, Julio Cortázar y Borges donde lo humano es confrontado con la otredad animal, vemos una ausencia casi total de perspectivas o protagonistas femeninas, y si aparecen, es desde una focalización externa. En el ambiente de la cultura occidental, la pregunta del animal es parte de un discurso “*that never resists placing the woman and child on the side of the animal*” (Derrida/Mallet 20008: 57). La mujer es vista desde la distancia, omitiendo el efecto de la identificación inmediata de la focalización interna de los protagonistas masculinos. La mujer como sujeto intertextual es por ende distanciado de la inmediatez del ‘yo’ (narrador, en dominación del discurso, que otra vez puede ser identificado como masculino) y acercado al animal.

From the very first breaths, humans are taught to follow a strict code of behavior that differs depending on their sex. In a patriarchal society, this often means that a male will lead a privileged life in which he is thought to be the standard for human experience and the female

will lead a subjugated, subservient life in which she is defined only in relation to males (Lange 2008: 1)

La mujer en el sistema carnophallogocéntrico queda posicionado (por mecanismos sociales abiertos y encubiertos, de manera conscientemente e inconsciente) ontológicamente en el espacio en medio entre el ‘yo’ central e inmediato, interioridad naturalizado y normalizado, y el otro como exterioridad ajena, no otro del todo, pero tampoco ‘completamente’, o, ‘meramente’ humano. El lector y la lectora son así automática e involuntariamente entrenada para aceptar y adoptar un paradigma masculino como la disposición natural del texto, mientras que la feminidad es descentrada y provista de matices de alteridad.

La perspectiva masculina se asume y entiende inconscientemente como la perspectiva no marcada, “*invisible*” (Pellerin 2016: 2), el punto de vista del humano universal. Por lo tanto, una historia contada desde una perspectiva femenina se percibe como una desviación de esta norma, produciendo una perspectiva específicamente femenina, animalizado, en contraste con la perspectiva ‘holísticamente humano’ del hombre: “*in a patriarchal, meat eating world animals are feminized and sexualized; women are animalized.*” (Potts 2017: 37). Bajo la estructura significadora *carnophallogocentrismo* del mundo occidental, el animal y el niño se acercan conceptualmente en un estado de inocencia, o pureza primigenia, conectado a una existencia caracterizada por la exterioridad, la falta de civilización interiorizado y de extensas racionalizaciones intelectuales.⁸ Mientras la mujer se acerca (o acerca al hombre, que exterioriza sus impulsos a este espacio feminizado y animalizado) simbólicamente al animal no humano por los espacios de la sexualidad y la violencia (masculina).

En tal sentido, los hombres carecerían de cierto grado de animalidad que podría salvarlos del tedio de lo cotidiano: “l’homme devra faire la bête en faisant l’amour”, dice Clément Rosset para señalar la paradoja del hombre que gana en humanidad si reduce el sexo a lo animal (“Le miroir animal” [...]) Otro de los temas sobre el mal que aparece estrechamente vinculado a los animales es el de la violencia del hombre hacia la mujer. (Criach 2018: 44)

Este miedo ante la fusión de la animalidad y del femenino mediante el sexo se vincula con la capacidad de reproducción femenina, resultando en una multitud de relatos y mitos sobre la violación por creaturas de carácter animal-humano híbrido. La mujer acerca al hombre al animal por la misma connotación de inocencia natural e impulsión instintiva. El motivo de la ‘shameless woman’ (comp. Derrida/Mallet 2008: 61), reminiscente de Eva en el paraíso, llega a representar al mismo tiempo la inocencia y el pecado. Acerca a la mujer a la vez al niño y al animal por un estado de falta de pudor primitivo, al mismo tiempo significa una potencialidad de peligro para el hombre civilizado, seduciéndolo y tentándolo para bajarse a sus ‘más bajos

⁸ “Freud, in contrast to Lacan, tends to emphasize the continuity between the human and the animal by stressing the persistence of animal instincts in the civilized mind. The kinship that small children feel towards animals, Freud argues, corresponds to the phase of totemism in the childhood of humankind.” (Ellmann 2014: 329)

instintos’. Este miedo del sujeto masculino al propio ser manifestado hacia otro exteriorizado se revela también en las numerosas leyendas en torno a la ‘violación’ de mujeres por seres animales y luego dando luz a híbridos humano-animales. Una fusión física de sexualidad y violencia, de animalidad y feminidad, dos aspectos de la otredad dentro del paradigma del individuo masculino humanista, que éste intenta negar, suprimir, dominar (comp. Rivera-Fuentes 2000: 35).

En su seminal conferencia *L'animal donc je suis*, Derrida describe la experiencia de permanecer desnudo frente a su gato. Es esta experiencia la que le impulsó a examinar críticamente el concepto de ‘animal’ dentro de la tradición occidental de pensamiento. Al principio, un hombre permanece desnudo ante el animal, indefenso ante su mirada. El animal le mira y el hombre sabe que está siendo mirado, observado por ese otro, ese completo desconocido cuya mirada es, sin embargo, capaz de tocarnos, que nos asusta y avergüenza porque no podemos controlarla. Derrida describe esta sensación que le invade al sentir la mirada del animal sobre él, el impulso de cubrirse, de tapar su sexo, su vergüenza, ante este animal que es un gato.

...esa desnudez implica no portar el disfraz socialmente aceptado. Supone estar a la intemperie metafísica, expuesto al mundo, habitándolo con incomodidad, puesto que el pudor es la negación de lo animal y no tenerlo implica, a la vista de la sociedad, perder algo de lo que nos hace humanos. (Criach 2018: 50)

Aparecer desnudo ante el animal que en sí mismo está desnudo, que está siempre desnudo, pero al mismo tiempo no lo está, porque no conoce el estado de no estar desnudo. El hombre, en cambio, cuando está desnudo, está total y completamente desnudo, mucho más desnudo de lo que puede estarlo el animal, porque ha reconocido que su forma natural de ser es la de cubrirse. Así, el animal, cuando lo ve desnudo, hace que el hombre se dé cuenta de que es él, con lo que se avergüenza, pero al mismo tiempo le hace darse cuenta de que se avergüenza sin tener motivo para ello, con lo que se avergüenza de avergonzarse (comp. Derrida/Mallet 2008: 20). El animal, en cambio, queda excluido de este proceso de pensamiento, apareciendo sólo como catalizador, símbolo y cuerpo resonante, reverberación atávica de la primordialidad e inmediatez prehistórica de una vida anterior a que el hombre se hiciera plenamente humano, separándose del animal en lugar de vivir entre ellos. Para el ser humano, la mirada del animal es una experiencia de alteridad de la que no puede apoderarse. El animal le mira y el ser humano, consciente de ello, se encuentra a su merced, convirtiéndose así en un sujeto humano igualmente limitado, subyugado. “*The gaze is a dominant gesture*” (Farrar 2015: 19:53). El animal moldea al ser humano a través de su percepción. La mirada no se entiende como una recepción pasiva, sino como una acción, una interacción que lleva al ser humano a una re-

constitución de su propio ser en su realización de la mirada. El animal es un espejo en el que el hombre puede verse a sí mismo, igualmente creado y definido en ese momento por él: *“the gaze called “animal” offers to my sight the abyssal limit of the human: the inhuman or the ahuman, the ends of man”* (Derrida/Mallet 2008: 12). Al mismo tiempo, con el encuentro de la mirada animal con la humana, el animal se vuelve individuo, mientras el hombre se da cuenta de su animalidad e instintivamente intenta ocultarla. Esta constelación también se repite muchas veces de distintas formas en los textos de Borges, Cortázar y Di Benedetto. El autor-sujeto se encuentra con el Otro animal, lo ajeno, que al mismo tiempo se identifica con el yo. El animal es lo interior que ha sido exteriorizado, desterrado, silenciado marginado y estigmatizado de la vida del hombre, pero la literatura, especialmente la literatura fantástica, ofrece un espacio donde esta animalidad del hombre puede vagar libremente, puede irrumpir y revivir y donde es vivida, articulada y experimentada. El texto se convierte en el hogar del animal antropomórfico, pero al mismo tiempo materializa la diferencia, la diferencia entre lo que se llama a sí mismo humano y denomina a todas las demás existencias como animal. La escritura, el lenguaje, la narración se convierten en la vivencia de una ausencia cuyo desencadenante y síntoma propio y más destacado es ella misma.

2. Jorge Luis Borges: el animal en la biblioteca

Jorge Luis Borges (1899-1986) es conocido por su extensa producción de textos, desde cuentos literarios hasta antologías histórico-literarias, poemas o ensayos crítico-literarios. Su obra se caracteriza por la integración de experimentos mentales y especulaciones filosóficas, figuras de la mitología, personajes legendarios e históricos, un elevado número de referencias intertextuales y una tendencia hacia lo fantástico, que difumina y cuestiona los límites entre realidad y ficción, realidad y sueño o realidad y posibilidad.

Borges is arguably the great bridge between modernism and post-modernism in world literature. He is modernist in that his fiction shows a first-rate human mind stripped of all foundations in religious or ideological certainty — a mind turned thus wholly in on itself. His stories are inbred and hermetic, with the oblique terror of a game whose rules are unknown and its stakes everything. (Wallace 2004)

En la literatura de Borges se mezcla una filosofía de escepticismo y relativismo moderno y una pasión por el juego intertextual y metaliterario con una percepción del mundo escéptico y una

postura conservadora y nostalgia por un pasado mítico⁹. Borges se describió a sí mismo como “*un viejo señor victoriano*” (Gigena 2016), característica que también se reflejó en su concepción literaria de la otredad. Jorge Luis Borges puede citarse fácilmente como uno de los más importantes representantes de la literatura fantástica, y tanto para Cortázar como Di Benedetto figuraba como un referente importante y pionero del género. La obra literaria de Borges comprende un inmenso número de textos, abordando una amplia gama de temas de carácter histórico, filosófico o literario, caracterizados por una “*Ästhetik der Intelligenz*”¹⁰ (Schlauffer 1993: 100) y el uso lúdico de elementos y reflexiones metatextuales.

Sin embargo, en esta densa red de textos los animales parecen desempeñar un papel marginal. A diferencia de sus sucesores Cortázar y Di Benedetto, seres no humanos rara vez pasan a primer plano en la obra de Borges, apenas apareciendo como portadores de acción en los textos. El animal en los cuentos de Borges permanece impenetrable y enigmático al sujeto humano, separado fundamentalmente por una diferencia trascendental de naturaleza y percepción. El hombre es caracterizado por su acceso a la experiencia del *Dasein*, mientras el animal: “*doesn’t have a Dasein, it doesn’t exist, it merely lives, (man as a being towards death, animal a being „in life”)*” (Derrida/Mallet 2008: 158). A diferencia de Cortázar y Di Benedetto, el animal no humano, fantástico o no, nunca puede convertirse en protagonista o narrador de su propia historia o identidad en la obra de Borges, ya que el animal como tal experimenta un acercamiento al mundo radicalmente distinto al del sujeto humano. Cabe suponer, por tanto, que una narración desde el punto de vista de un animal no tendría sentido para Borges, ya que para él el animal se caracteriza y define precisamente por el hecho de que no tiene historia. Existe sin identidad, sin narración, sin pasado ni futuro y, por lo tanto, no tiene deseos ni recuerdos. “*Así, el animal inspira una especie de “terror divino” [...], debido a que habita el mundo de una forma radicalmente distinta e incomprensible respecto del humano.*” (Carreño Hernández 2018: 30). A continuación, examinaré una selección de textos en los que Borges hace aparecer animales, cuya caracterización muestra menos la intención de retratarlos como ‘*companion species*’, como ‘*kin*’ del humano con cualidades individuales y más como criaturas oníricas inaccesibles o cifras enigmáticas, posiblemente con atributos divinos.

⁹ “Borges’s ideas outside of the world of poetry and metaphysics may have been old-fashioned and simplistic, even crude, [...] Like a modern Descartes, he doubted everything except his right, and above all his desire, to doubt everything. It is a mind very much of the nineteenth-century world and the old liberal family into which it was born.” (Bell-Villada 2001: 41)

¹⁰ “Estética de la inteligencia” (traslación propia)

De hecho, sólo hay un texto literario en el que un animal de cierto modo se vuelve accesible, se apodera del lenguaje, y se hace cargo de la narración: “La casa de Asterión”, la reinterpretación borgeana del mito del Minotauro en la que la propia criatura toma la palabra. Poniendo *“el relato en la monstruosa boca del Minotauro. El cuento comienza: “Se que me acusan de soberbia”. No se nos ocurre que una bestia pueda tener un “yo” narrativo: la tradición nos ha dado siempre el punto de vista de Teseo.”* (Anderson-Imbert 1960: 39). Incluso en los poemas en los que Borges se dirige directamente a los animales o imagina su experiencia vital, la separación se explica y enfatiza; la identificación con el Otro animal siempre va seguida de una ruptura de la ilusión mediante el escepticismo epistemológico y la autorreflexión metatextual. Una perspectiva especialmente notable en su fascinación intensa con el tigre, un animal que le obsesionó ya de joven y que, visitando al zoo, era la única jaula que le interesaba: *“Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el Zoológico; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres. (Todavía me acuerdo de esas figuras: yo que no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer.)”* (Borges 1972: 17). Ese tigre que le persiguió y al que el siguió a través de sueños, páginas de novelas como los de Stevenson o Kipling y más tarde sobre todo a través de sus propios textos, ensayos o poemas durante toda su vida. Una búsqueda ya por su naturaleza infinita:

Der Tiger nimmt in Borges Werk eine Stelle ein die erst Borges ihm zugesprochen hat. Auf widersprüchliche Weise ist der Tiger zugleich anwesend und abwesend; er erscheint nur, um kundzutun, daß [sic] er eigentlich nicht hierhergehöre. In der Literatur verweist er auf ein Jenseits der Literatur.¹¹ (Schlaffer 1993: 58)

A lo largo de su vida, Jorge Borges fue una figura paradójica, amaba la aventura, pero sólo desde la seguridad de su sillón, soñaba con tierras lejanas y salvajes y mundos fantásticos, pero era más feliz entre los libros de una biblioteca. Soñaba con tierras remotas y mundos fantásticos, pero era más feliz entre los libros de una biblioteca. La vida de Borges transcurrió lejos de las fieras de sus sueños, en los cuales se atisba *“the animal at unease with it self”* (Derrida/Mallet 2008: 3) la añoranza por el mundo inmediata y sin palabras del gaucho, de la selva, del explorador y del animal salvaje. De esta manera esta relación unilateral del autor con el animal oscila sin fin entre admiración y miedo, identificación íntima y distancia infinita, la búsqueda por la realidad y la mitificación. El concepto que Borges tenía de la alteridad radical e intangible del animal no humano se ilustra mejor en su visión del tigre tanto como idea literaria o imagen, así como criatura física.

¹¹ “El tigre ocupa en la obra de Borges un lugar que sólo Borges le atribuye. De forma contradictoria, el tigre está presente y ausente al mismo tiempo; sólo aparece para anunciar que en realidad no pertenece a este lugar. En literatura, se refiere a un más allá de la literatura.” (traslación propia)

En los siguientes capítulos me centraré en los aspectos del animal y la animalidad en tres relatos y un poema empezando por un análisis de las variaciones del tigre en “Tigres azules”, “La escritura del dios” y “El otro tigre”. Seguido de una investigación sobre la naturaleza animal en Borges representación de un ‘nuevo hombre’ en “La casa de Asterión”. Intentaré elaborar e identificar similitudes y características generales para un concepto más amplio del animal en la obra de Borges. Analizando y relacionando los focos temáticos y los principios filosóficos subyacentes.

En “Tigres azules”, “La escritura del dios” y “El otro tigre” se muestra un lugar y significado semántico específico que ocupa el animal (en particular el tigre) en los relatos y en el universo borgeano. Toda relación entre hombre y animal está definida por un abismo, una separación absoluta entre ellos, que configura al animal como cifra de lo divino y como vínculo con una alteridad trascendental para el hombre.

2.1. ‘Tigres de papel’

“Éste es un sueño, una pura invención de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.”

(Borges 1972: 18)

El tigre se encuentra una y otra vez en la obra de Borges. Sus textos hablan de “tigres azules”, “dreamtigers” o del “otro tigre”, en cierto modo, el tigre se puede considerar un leitmotiv y símbolo personal que recorre toda la obra literaria de Borges. Sin embargo, rara vez es el tigre “real”, orgánico, el protagonista, sino su doble literario, la ‘idea tigre’ (comp. Schlaffer 1993: 54), hecho de palabras y pensamientos, que sigue al original como una sombra artificial. Borges juega con esta doble existencia en sus textos; en “Tigres azules”, un cuento narrado en primera persona, el protagonista parte en busca de los misteriosos tigres azules que los lugareños supuestamente avistan en una zona aislada y poco explorada de “*la región del delta del Ganges*” (Borges 2018: 521). Pero en lugar de la criatura soñada, se encuentra con otro misterio, un descubrimiento de extrañas piedras azules, cuyo comportamiento parece contradecir los parámetros físicos de nuestro mundo y a las que los nativos se refieren como “*tigres azules*”. Los tigres azules (tanto las piedras como las fieras imaginarias) se convierten

en símbolo y alegoría de una realidad más allá del mundo cotidiano y su transgresión a la realidad personal provoca una desestabilización metafísica en el narrador; la presencia antinatural de las piedras rompe con las leyes de la racionalidad y la lógica y lleva al protagonista a una crisis existencial que casi le cuesta la cordura.

El tigre de Borges es una figura onírica, un fenómeno intangible fantasmagórico al que da vida pero que nunca puede asir. El tigre es símbolo de la otredad animal, él que está separado del hombre por una diferencia absoluta que tampoco el contacto físico puede superar. Se trata de la conciencia de la imposibilidad de una íntima e inmediata percepción mutua, una experiencia del “*becoming-with-companions*” (Haraway 2008: 51) en un mundo conjunto. Aunque el tigre fue elegido muy conscientemente por Borges como símbolo, cabe suponer que Borges aplica esta condición existencial a la diversidad de todas las especies animales en su conjunto (suposición que se ve alentada por la descripción de otros animales en las obras de Borges ¹² y el tigre no sólo representa a todos los tigres, sino a todos los animales no humanos).

2.1.2 ‘Tres tigres’: “Tigres azules”, “La escritura del dios” y “El otro tigre”

Aunque Borges se dedicó repetidamente a los animales como objeto de fascinación en sus ensayos más poéticos o ensayísticos, rara vez se encuentran en sus cuentos. Incluso podría decirse que destacan por su ausencia, sobre todo cuando el propio Borges parece empeñado en llamar la atención del lector sobre ella. Considerando la cercanía emocional y el poder simbólico del ‘tigre borgiano’ en poemas como “El oro de los tigres” o “El otro tigre” cabría esperar encontrarlos con frecuencia en sus cuentos. Pero ocurre exactamente lo contrario, incluso en los relatos que parecen ofrecer la posibilidad de un encuentro con él, como “Tigres azules” el lector se queda finalmente con las manos vacías. Sin embargo, como me gustaría argumentar, esto no es casualidad, sino más bien la actitud de Borges hacia la naturaleza del texto y su relación con una realidad que es sólo indirectamente accesible al hombre, una actitud que ya se hace explícita a través de la recepción de sus poemas y que finalmente se

¹² (comp. “El sur”, o los poemas “A un gato”, “la cierva blanca”, entre otros.)

repite de manera ejemplar en sus textos narrativos. Así, si en un relato titulado “Tigres azules” no aparece ni uno solo de estos grandes felinos, sea azul o no, ello no significa que su presencia animal no proyecte una *“larga sombra”* (Borges 2018: 522) sobre todo el relato. La historia trata de un profesor de lógica escocés, actuando como alter ego literario apenas velado del autor, fascinado y atraído por los tigres durante toda su vida: *“No hay palabras, por lo demás, que puedan ser cifra del tigre, forma que desde hace siglos habita la imaginación de los hombres. Siempre me atrajo el tigre. Sé que me demoraba, de niño, ante cierta jaula del zoológico; nada me importaban las otras.”* (ibid.: 521). Hasta el punto de que sospecha que sólo aceptó su actual puesto en la India inconscientemente porque prometía acercarlo a los tigres (*“acaso el amor de los tigres fue el que me atrajo de Aberdeen al Punjab.”* (ibid.: 521)). Cuando oye rumores de avistamientos de misteriosos tigres azules cerca del delta del Ganges, le pica la curiosidad y, aunque se muestra escéptico sobre la veracidad de los informes, decide finalmente partir él mismo. Una vez allí, a pesar del (aparente) apoyo de los lugareños, no consigue ver con claridad a los tigres azules. En una expedición a la montaña sagrada de la región, encuentra una colección de extrañas piedras, del mismo color azul que los tigres de sus sueños. De vuelta al pueblo, descubre que las piedras tienen la capacidad antinatural de aumentar o disminuir en número de un momento a otro. Los aldeanos temen el fenómeno y se sienten aliviados cuando finalmente parte con ellos: *“Acaso veneraban al Tigre Azul y le profesaban un culto que mis temerarias palabras habrían profanado.”* (ibid.: 523). De vuelta a casa, el narrador sigue lidiando con las extrañas piedras, pero su naturaleza absurda le acerca cada vez más a la locura. Finalmente, y *“al cabo de una caminata que me llevó hasta el alba”* (ibid.: 530), se encuentra en las puertas de una mezquita donde, tras haber implorado a dios, ya que *“Dios y Alá son dos nombres de un ser inconcebible”* (ibid.: 530), un mendigo ciego aparece para aliviarle de su carga perturbadora. El primer parte del texto es una caza literaria, una búsqueda por acercarse al tigre por todo medio. Aunque vemos que el tigre es capaz de eludirlo (de hecho, no aparece ningún tigre de forma explícita en el texto) sigue teniendo una fuerte presencia simbólica. Por un lado, está relacionado con lo divino, indicado por la “cumbre sagrada” (comp. Borges 2018: 524) y el mendigo ciego, así como con la extraña peculiaridad de las piedras, los “tigres azules”, de una naturaleza fuera de toda comprensión terrenal, aumentando y disminuyendo en número arbitrariamente. *“Así, el animal inspira una especie de “terror divino” [...], debido a que habita el mundo de una forma radicalmente distinta e incomprensible respecto del humano”* (Carreño Hernández 2018: 31). Mientras que el tigre permanece intangible, las piedras se vuelven demasiado tangibles, una terrible realidad que amenaza con romper la mente del

protagonista. Pero incluso antes del descubrimiento de las piedras, queda claro lo esencial que es la imagen entrelazada del tigre en esta historia. La primera mitad es un intento narrativo de acercarse y apropiarse del tigre utilizando una amplia variedad de formas y métodos, a través de la literatura, el zoo, las imágenes o los sueños.

Siempre me atrajo el tigre. Sé que me demoraba, de niño, ante cierta jaula del zoológico; nada me importaban las otras. Juzgaba a las enciclopedias y a los libros de historia natural por los grabados de los tigres. Cuando me fueron revelados los Jungle Books, me desagradó que Shere Khan, el tigre, fuera el enemigo del héroe. A lo largo del tiempo, ese curioso amor no me abandonó. [...] en mis sueños siempre vi tigres. (ibid.: 521)

Empezando por la primera frase, el tigre se percibe a través de la lente de los humanos (artículos, sueños, ilustraciones, ‘huellas’ artificiales) sin aparecer nunca ‘en persona’, a través de espejos mediáticos y distorsionadores, en los que se refleja más el observador que la *res naturae*, la creatura material. En “Tigres azules”, en la medida que avanza la narración el tigre se pierde más y más de vista. En la misma medida en que las piedras se apoderan de la vida y los pensamientos del protagonista, también desplazan al animal del texto.

Lo cierto es que no lo recuerdo. Hacia el atardecer pensé con nostalgia en la víspera, que no había sido particularmente feliz, ya que estuvo poblada, como otras, por la obsesión del tigre. Quise ampararme en esa imagen, antes armada de poder y ahora baladí. El tigre azul me pareció no menos inocuo que el cisne negro del romano, que se descubrió después en Australia. (ibid.: 527)

Solamente su cualidad metafórica permanece en las piedras, que acaban penetrando en el subconsciente del narrador y expulsan a los tigres de sus sueños. Los tigres azules (las piedras, así como la criatura mística) son una representación de lo irracional, el caos y el desorden. Invaden el mundo lógico del protagonista, impregnado de orden y sistema, y lo desestabilizan: “...las piedras que eran también Behemoth o Leviathan, los animales que significaban en la escritura que el Señor es irracional. Yo me despertaba temblando y ahí estaban las piedras en el cajón, listas a transformarse.” (ibid.: 528). Esta experiencia de la alteridad absoluta amenaza con destruir al hombre. La redención se consigue finalmente mediante la destrucción o erradicación de lo maravilloso, al mismo tiempo insinuando un destino aún peor: la vida sin milagros, un mundo ordenado. El individuo puede volver a su antigua existencia banal, se recupera a sí mismo, el mundo, sus costumbres: “Dejé caer todas las piedras en la cóncava mano. Cayeron como en el fondo del mar, sin el ruido más leve. Después me dijo: No sé aún cuál es tu limosna, pero la mía es espantosa. Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo.” (ibid.: 531).

Esta otredad señala hacia una cualidad irracional y transcendental conteniendo un potencial peligroso, inconmensurable e impredecible para los humanos, que puede conducir tanto a la redención como a la condenación, desesperación o locura. En “Tigres azules”, la búsqueda del sueño fantástico de los tigres azules, y la experiencia de lo irracional, conducen al

protagonista a la soledad, la obsesión y la desesperación, hasta que finalmente es liberado de su absurda carga, con lo que queda atrás, “*weltarm*” (Derrida/Mallet 2008: 38) en cierto sentido, en un cosmos ordenado de hábitos, lógica y racionalidad.

En “La escritura del dios”, en cambio, el encuentro y la realización de la cualidad trascendente del animal se convierte en la promesa de una redención con atributos divinos. Aquí vemos de nuevo la oposición característica que Borges construye en sus textos, del animal salvaje y el hombre culto, un profesor de lógica en “Tigres azules”, aquí un “*mag*” (Borges 2018: 304) azteca encerrado por los conquistadores españoles desde hace años en una celda subterránea encontrándose con un “otro tigre”: un jaguar al cual el narrador llama a veces tigre o jaguar (comp. Schlaffer 1993: 56). En su celda sin ventanas ni luz está a solas, excepto por un jaguar al otro lado de uno de los muros, solo visible en los pocos segundos de la distribución de comida. Recordando una antigua leyenda, el sacerdote se obsesiona con encontrar una escritura divina para aliviar o terminar su desgracia. Pero puesto que todo el cosmos fue creado por este dios, su palabra podría estar oculta en todas partes:

Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros. Pero en el curso de los siglos las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza. (Borges 2018: 305)

Cada montaña y cada árbol podrían llevar su inscripción, pero todo esto está sujeto a cambios, así que no puede conservar las palabras secretas de dios, excepto en “*la piel viva de los jaguares*” (ibid.: 306). Trata de entender “*la escritura del tigre*” (ibid.: 308), el mensaje divino para aprender el secreto del dios creador y salir así de su prisión terrenal. Finalmente declara haber conseguido la iluminación, sin embargo, decide de permanecer en su celda, dado que:

Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él, y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad. (ibid.: 307)

El jaguar (tigre) abre la puerta al acceso de una otredad, pero es una otredad desatada de toda existencia terrenal, produciendo, en vez de un “*worlding*” (Haraway 2008: 301) intersubjetivo o la oportunidad de devenir-animal, una extinción de la identidad humana ante la revelación de una perspectiva divina trascendental. La negación del ser limitado en un ‘Umwelt’ espaciotemporal por una divinidad que, en vez de ofrecer una visión panteísta implicando la posibilidad de una conectividad más íntima, empática y tal vez amoroso con el mundo y otros entes, se manifiesta como experiencia de trascendencia absoluta que desconecta de toda inmediatez temporal o espacial e imposibilita todo contacto efímero

significante. La cualidad divina del animal se descifra y se hace accesible a través del proceso de lectura, una capacidad que sólo posee el hombre. El animal es así marginado y objetivizado, convertido en texto, el animal se transforma así de individuo vivo en medio tipificado, documento del mensaje divino, que debe, sin embargo, permanecer cerrado a él. El hombre es el único que, por su capacidad de lectura, es considerado digno de acceder a lo divino. El animal, en cambio, se convierte en un signo, un medio de comunicación entre dios y el hombre y, como tal, sólo existe en la célula subterránea para conceder al ser humano una salida hacia la trascendencia. No hay ningún momento de identificación, simpatía, inter- o intra-acción entre los compañeros de celda, no se intercambia ninguna mirada *derrideana* entre el hombre y el ‘gato’. Siguen siendo extraños el uno para el otro, un observador y su objeto de observación. Estas consideraciones apuntan a otro aspecto metatextual de la historia: el sacerdote puede mirar al jaguar a través de una pequeña ventana en la pared que los separa. Se le concede una visión, pero no una intervención, simulando la relación fundamental entre el lector y el texto. El jaguar funciona como un texto, pero como un texto vivo y en movimiento, con un oculto sentido sagrado reminiscente de la exégesis bíblica y las tácticas cabalísticas: un texto sagrado que se supone que conduce a una verdad trascendental superior:

Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad, y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escriturad del tigre. Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales), y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. [...] Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán. Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. (Borges 2018: 307)

“La escritura del dios” revela una estructura narrativa y simbólica similar a la de “Tigres azules”. El hombre, el individuo masculino, aislado de sus semejantes, intenta o logra una conexión con una alteridad absoluta, una trascendencia divina, que le hace aún más distante y elevado sobre el resto de la especie, con la ayuda de la contemplación de un animal. Curiosamente, también aquí estamos ante una especie de truco del espejo, Borges nos presenta uno de sus tigres (soñados), pero al mismo tiempo no, un simulacro, un sustituto, lo más parecido posible, pero de nuevo sólo un doble, un alter ego. Borges alude a esta confusión al referirse al jaguar alternativamente como jaguar y como tigre (como también se puede llamar al felino depredador en América Latina, aunque para Borges sea claramente el tigre de la India, del Libro de la Selva y de los poemas de Blake su verdadera fascinación): “*En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre: no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real*” (Borges 1972: 17). Como en “Tigres azules”, la existencia del animal transmite la posibilidad de una divinidad secreta. Aunque tanto jaguar como sacerdote se encuentran ahí involuntariamente,

la contemplación del otro está más exitoso esta vez, pero de nuevo solamente de una forma unilateral. En la celda sin ventanas de los dos prisioneros solo hay un único instante de luz, de iluminación al día, en el momento cuando el carcelero les baja la comida: “*La luz entra en la bóveda; en ese instante puedo ver al jaguar.*” (Borges 2018: 304). Pero el jaguar no se interesa por su opuesto, la mirada del hombre alcanza al animal sin encontrar un opuesto, sólo un otro elemento de su miseria, hasta que se le revela que el jaguar es uno de los atributos eternos y la clave de la verdad divina:

En el firmamento hay mudanza. La montaña y la estrella son individuos, y los individuos caducan. Busqué algo más tenaz, más invulnerable. Pensé en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros, de los hombres. Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca. En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios. (ibid.: 305)

Durante años el cautivo intenta memorizar los dibujos del pelaje del animal, que pasa los días en completa oscuridad, interrumpida sólo una vez al día durante unos instantes por la apertura de la escotilla para bajar la comida. Aquí el hombre se enfrenta al animal solo y en posiciones nivelados, pero donde el hombre es individuo, el animal sigue siendo signo de un colectivo (multiplicación de sí mismo):

...imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran. Imaginé esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo. En la otra celda había un jaguar; en su vecindad percibí una confirmación de mi conjetura y un secreto favor. (ibid.: 306)

Para el mago el jaguar representa a toda la especie, cada uno de los ejemplares lleva la inscripción divina como cada uno de sus antepasados. El animal es inmutable y ligado a su naturaleza animal, puede moverse en el espacio (pero incluso aquí sus movimientos son en última instancia circulares, ya sea en cautividad o en su territorio,) pero no puede cambiar, ni ‘progresar’, ya que no conoce avances ni retrocesos, sólo el movimiento constante y en sí mismo, hasta la quietud última.

What is that difficulty? That of knowing if the animal has time, if it is “constituted by some kind of time.” According to Heidegger that “remains a problem” (bleibt ein Problem): [...] *how and where the Being of animals [das Sein der Tiere], for instance [zum Beispiel], is constituted by some kind of “time.”* [...] The being of animals is only an example (zum Beispiel). But for Heidegger it is a trustworthy example of what he calls Nur-Lebenden, that which is living but nothing more, life in its pure and simple state. (Derrida/Mallet 2008: 22)

También en Borges el animal no humano recibe esta caracterización de lo meramente viviente, del “bare life”, el ‘problema del tiempo’ de Heidegger se convierte en Borges en un fuera del tiempo, en la experiencia de un momento eterno. El “*animal borgesiano*” (Pérez Bernal 2012: 159) no muere, porque Borges no está interesado en el animal ‘finito’, el animal en su materialidad única, sino como especie, como idea, como símbolo y como tal concebido como inmortal, inmutable y recurrente en forma y esencia.

La estructura de la narración, el texto y la identidad es mucho más rígida en Borges que en Cortázar o Di Benedetto, donde se reconoce una comprensión más fluida de estos conceptos, expresado también a nivel de focalización o mediante técnicas estilísticas. Cualquier intrusión de alteridad es vista como una amenaza al individuo, a la identidad, al orden. (Aunque el final de “Tigres azules” es ambivalente). Sin embargo, la idea del destino como fuerza misteriosa concediendo un sentido de orden y significado a una vida aparentemente aleatoria es omnipresente en Borges. Lo absurdo como experiencia metatextual y deconstruyente está prácticamente ausente en su obra. Otro factor que está implícito en ambas narraciones es la diferencia entre animales y humanos en la posibilidad potencial de mentir, o fingir: *“As we shall see, even those who, from Descartes to Lacan, have conceded to the animal some aptitude for signs and for communication have always denied it the power to respond—to pretend, to lie, to cover its tracks or erase its own traces.”* (Derrida/Mallet 2008: 48). Los humanos tienen la capacidad de mentir, de cubrir sus huellas – o fabricar huellas falsas. En “Tigres azules” esto se expresa en la reflexión y el escepticismo del narrador sobre si las supuestas huellas de tigre no eran en realidad de origen humano para tentarle a una estancia más larga: *“Como Daniel Defoe, los hombres del lugar eran diestros en la invención de rastros circunstanciales. ...Siempre me indicaban la huella y algún destrozo, pero el puño de un hombre puede falsificar los rastros de un tigre.”* (Borges 2018: 523). Un símbolo sin referente físico; sólo para los humanos esta huella en el suelo se convierte en un tigre imaginario.

Mientras que, en “La escritura del dios”, la posibilidad de un narrador no fiable abre la posibilidad de interpretar la historia en contra de su narrador, ya que algunos reconocen el fracaso real y la creciente negación de la realidad del narrador en su afirmación de que ha visto las palabras divinas, pero ya no necesita pronunciarlas.

Giordano niega la realidad de esta revelación. Afirma (107-08) que si hubiera acontecido, en primer lugar a Tzinacán no le interesaría narrarla; y luego, que el sacerdote habría usado, durante su descripción de las tentativas de buscar la “escritura”, un tiempo verbal del pasado para hablar de la posibilidad de presenciar y entenderla, ya que esta descripción se narra retrospectivamente. (Zeit 1977: 646)

En la obra de Borges no hay contemplación del animal como opuesto, ni de su mirada, ni de la posibilidad de un rostro, el animal permanece separado y cerrado, distante y ajeno. El protagonista de “Tigres azules” describe en cierto modo su relación con el tigre como contradictoria, caracterizada por un amor que también habría resistido el impulso paradójico de ser cazador. El cazador es el que sigue, citando Derrida: *“He follows. He is he who follows. He follows and persecutes the beast. He would say: I am (following), I pursue, I track, overcome, and tame the animal.”* (Derrida/Mallet 2008: 42). Al fin y al cabo, el tigre

también es un cazador. El narrador en primera persona de Borges es, pues, un cazador, un cazador intelectual que intenta dominar el tigre que le abruma y le rodea por todas partes, hasta en sus sueños. Tratando de apropiarse del animal mediante los recursos a su disposición, mecanismos científicos y discursivos de interpretación y categorización, libros, enciclopedias, relatos ((“trying to subjugate it”) (comp. *ibid.*: 45)). El cazador sigue al animal, y por tanto también a sí mismo, pero también se enfrenta a él, lo confronta, es adversario del animal. Ya no es un mero observador, sino un actor en la lucha de poder contra el animal. Tal vez sea ésta la única forma masculina de encontrar al animal, en la que uno (el hombre) sale tras su rastro, lo sigue y deja atrás la humanidad y el pensamiento, un ‘devenir-animal’ que tal vez se ve representado en la figura del gaucho borgiano, como mitificación de la animalidad humana masculina.

we should not exclude the possibility that the same living creature is at the same time follower and followed, hunter knowing itself to be hunted, seducer and seduced, persecutor and fugitive, and that the two forces of the same strategy, indeed of the same movement, are conjugated not only in the same animal, the same animot, but in the same instant. (*ibid.*: 70)

En “La escritura del dios”, en cambio, animal y humano se encuentran en una dinámica diferente. Una posición al mismo tiempo paralela y opuesta, atrapados en una posición de no-movimiento, de estancamiento (dentro de la prisión no hay progreso espacial posible). En cuanto a la semantización topográfica, también el espacio de celda vuelto mundo está atravesado por una línea divisoria, animal y humano se encuentran uno al lado del otro, arrojado violentamente en la misma situación, pero, de nuevo, no puede haber ningún sentimiento de conexión: “*de un lado estoy yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendió; del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio.*” (Borges 2018: 304). El animal en este escenario no es un ‘kin’, es un animal salvaje enjaulado, prisionero en un espacio hostil, naturaleza desterritorializado en un ámbito cultural. Una alteridad encerrada y fuera de lugar, y por tanto al mismo tiempo la única reminiscencia al ‘afuera’ para el sacerdote encarcelado. El gato salvaje enjaulado es un motivo recurrente en Borges obra, representando un desplazamiento y una desterritorialización, un estar-fuera de lugar, así como un lugar que falta (al animal). El animal está arrancado de su entorno, pero apenas es consciente de ello, sólo percibe un presente interminable¹³, sin memoria ni esperanza.

Ambos son cazados, prisioneros dentro del calabozo, donde ya no hay mecanismos de diferenciación. Animal y humano se funden a causa de su realidad material, las diferencias estructurales se disuelven hasta una nivelación existencial de los estados del ser. El narrador

¹³ comp. los poemas “El otro tigre”, “A un gato”.

se convierte en el perseguidor del animal, (siguiendo con la mirada) *“I am still (following) in the same room.”* (Derrida/Mallet 2008: 73). Pero mientras que el tigre, deambulando constantemente por su celda, se caracteriza por la fuerza física y movimiento espacial, el humano permanece rígido e inmóvil, llevando a cabo un ejercicio mental e interior. El único tipo de interacción posible es intelectualizar al animal, transformarlo en texto, signo o símbolo (‘leerlo’).

En Borges, sin embargo, esta postura adquiere a menudo un tono nostálgico y melancólico (*“melancolic mourning”* ibid.: 19), que pretende expresar el paradójico deseo de inmediatez animal y de cercanía al mundo a través de su abstracción, del lenguaje y de los símbolos. A diferencia de algunos autores posteriores, Borges no intenta evocar el malestar mediante la subversión o la identificación con lo animal, lo animalístico. Las oposiciones cartesianas permanecen intactas, incluso se refuerzan a pesar o incluso a través de la concesión y construcción de una alteridad autónoma que no puede revelarse al hombre en modo alguno. En este sentido, no se trata de una (*“newly invented innocence”* (Berger 2009: 21), la idea romántica de una moralidad superior natural y pura, ni de la depravación moral absoluta de la ‘bestia’, sino de la amoralidad ‘más allá del bien y del mal’ (comp. Derrida/Mallet 2008: 64) La corporalidad de los animales de Borges no tiene una connotación negativa, es más bien una condición ontológica, similar a lo que Heidegger entiende por su diferencia entre la naturaleza *“weltarm”* (ibid.: 155) del animal y el *Dasein* humano:

“What is poor here by no means represents merely what is ‘less’ or ‘lesser’ with respect to what is ‘more’ or ‘greater.’” This does not mean that a hierarchy is set up between the animal and the human being, or between different animals, which would mean that the animal is less in being poor. To be poor, instead, has to be understood here as a “being deprived [Entbehren],” which is not a lack or deficiency, but pertains to the way in which it is poor. (Kuperus 2007: 4)

Al mismo tiempo el tigre de Borges es una ilusión paradójica, un sueño literario. Las palabras ‘tigre de Borges’ nombran en cierto aspecto la antítesis al ‘gato de Derrida’: *“believe me, a little cat. It isn’t the figure of a cat. It doesn’t silently enter the bedroom as an allegory for all the cats on the earth, the felines that traverse our myths and religions, literature and fables.”* (Derrida/Mallet 2008: 21). El ‘tigre de Borges’ es todo esto, pero al mismo tiempo Borges lo reconoce y lo hace explícito, tema y problemática de su texto. El animal como tal (‘the animal as such’) permanece inafectado por su texto en busca, las palabras no lo encuentran y sólo dan con su propio punto de partida. El texto no puede hablar del *“mundo de las cosas”* (Weinberg 2017: 85), sólo habla de sí mismo y de otros textos.

En este sentido Borges se adelanta al posestructuralismo y al deconstructivismo construyendo su propio concepto del “animot” que es la palabra desenmascarada (como ella misma) un término que a la vez trata de captar la inconmensurabilidad de su referente como al mismo tiempo “...when written, makes it plain that this word [mot] “the animal” is precisely only a word. Como el “animot”...” (Derrida /Mallet 2008: x). Es una contradicción en sí misma, refiriéndose a un animal no existente, siempre siguiendo a su referente y creándolo en el proceso. Llevando la analogía más lejos se puede señalar hacia un pasaje de Schlaffer:

Es gibt eine Photographie, auf der der blinde Schriftsteller das Fell eines Tigers betastet, den ein Wärter am Strick hält. Weitere Photographien sind zugegen, um das illustre Zusammentreffen der poetischen Idee des Tigers mit ihrem konkreten Gegenstand aufzunehmen. Der reale Tiger zeigt jedoch kein Interesse an seinem berühmten Verehrer und kehrt sich von ihm ab.¹⁴ (Schlaffer 1993: 56)

El tigre no está mirando a Borges, su mirada no está dirigida a él e incluso si lo estuviera, Borges, cuya ceguera ya era muy avanzada en esa época, apenas se habría dado cuenta o no habría sido capaz de devolvérsela. El contacto, aunque físicamente presente, falla. Animal y humano existen uno *junto al* otro, pero nunca *con* el Otro. (“being near”, instead of “being with” Derrida/Mallet 2008: 25). Puesto que para Borges todo tigre también significa siempre todos los tigres, ya sean ficticios o materiales, no hace distinciones de género, como exige Derrida, ya que estas parecen completamente inválidas en relación con el animal, que sólo existe como su arquetipo, un representante de la especie. Una conceptualización del animal que refleja el pensamiento occidental de la época moderna criticado por Derrida: “*Their discourses are sound and profound, but everything in them goes on as if they themselves had never been looked at, and especially not naked, by an animal that addressed them.*” (ibid.: 29). Partiendo de ahí se podría preguntar: ¿Borges ha sido mirado alguna vez, desnudo incluso, por un animal, y ha devuelto esta mirada?

Borges enfrente al tigre es él que “ve sin ser visto” (“seen without being seen” (ibid.: 28-29)) cuando imagina al tigre, lee sobre él, sueña con él, escribe poemas es el observador, él que ve mientras el tigre no puede verlo a él. Borges permanece detrás de los espejos, no sale de ellos hacia el animal, sino que lo admira, lo crea al mismo tiempo, incluso con una especie de sobrecogimiento sin ‘ser su dueño’ (comp. Borges 2012: 427), allí donde ve al tigre, siempre es el mismo tigre y sin embargo no es *un* tigre, es *su* tigre, el tigre de Borges, que él crea, pero nunca puede conocer, siempre escapándole:

Suelo pensar entonces: Éste es un sueño, una pura invención de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre. ¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras

¹⁴ “Hay una fotografía en la que el escritor ciego toca la piel de un tigre sujetado por un cuidador con una cuerda. Hay otras fotografías que registran el illustre encuentro entre la idea poética del tigre y su objeto concreto. Sin embargo, el tigre real no muestra ningún interés por su famoso admirador y se aleja de él.” (traslación propia)

variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro.
(Borges 1972: 18)

En sus poemas Borges también intenta acercarse al animal o a la experiencia animal.

Liberándose de las limitaciones de su prosa narrativa, le permite de una forma más libre y un estilo más íntimo que en sus cuentos estrictamente contruidos y herméticos.

El poema “El otro tigre” adopta la forma de una búsqueda interminable que se reconoce a sí misma como inútil y, al mismo tiempo, crea la ilusión que anhela. Borges y el tigre (el tigre real, más allá de las palabras) viven en mundos diferentes, son en cierto modo exactamente opuestos el uno del otro, separados no sólo por dimensiones espaciales sino sobre todo mentales: *“Pienso en un tigre. .../fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo, / margen de un río cuyo nombre ignora / en su mundo no hay nombres ni pasado/ní porvenir, sólo un instante cierto.”* (Borges 2012: 128). El tigre representa la antítesis de la existencia de Borges, sus respectivas formas de experimentar la realidad son tan fundamentalmente diferentes que no es posible la comunicación, a lo sumo la ilusión de tal comunicación. Pero incluso esta idea de una separación insuperable es unilateral, soñada por Borges y contruida con palabras; el tigre no tiene conocimiento de tal separación, tan radical es su alteridad. El humano es *“less a beast of prey than a beast that is prey to language.”* (Derrida/Mallet 2008: 120). Pero los tigres son lo contrario, un “beast of prey” que escapa al lenguaje. El yo lírico sueña con un tigre más allá de la biblioteca, pero su característica es que sólo existe en esta biblioteca y nunca puede salir de ella. Es un producto ficticio, creado a partir de símbolos y sólo existente, perceptible y animado por su reproducción en palabras, que nunca pueden aspirar a captar su objeto material de referencia. Así, cada tigre es *cada* otro tigre y al mismo tiempo *un otro* tigre, el otro tigre, la identidad individual no puede adherirse a un ser que no conoce historia, ni pasado ni futuro, sólo el momento intemporal del presente.

Según Borges, sueños son obras de teatro en la que cada actor es él mismo y la literatura es *“un sueño dirigido”* (Montoto 1999: 39) en la que escritor y lector sueñan sus mundos e igualmente les entran, siguiendo a los seres de sus sueños, por lo que Borges sigue al tigre que es él mismo y es perseguido por él mismo en una desesperada, pero a sabiendas paradójica y fútil intención de capturarlo con palabras y símbolos: *“Al tigre de los símbolos he opuesto/ el verdadero, el de caliente sangre/ pero ya el hecho de nombrarlo/ y de conjeturar su circunstancia/ lo hace ficción del arte y no criatura/ viviente de las que andan por la tierra.”* (Borges 2012: 129) El tigre se escapa porque es la parte de Borges que está ausente, que elude el texto y lo decible, la parte de su ser que le es tan ajena que no puede reconocerse en ella.

Mientras *“many novels from the closing years of the twentieth century gave an important place to a blurring of the boundaries between humans and animals...”* (Baker 2000: 153), en

Borges textos no puede reconocerse la intención de la confusión o deconstrucción de “boundaries” animal-humanos, parecen de alguna manera e reforzarlos. Parece mostrar una tendencia a considerar al artista o a la obra artística menos como algo que recuerda al hombre su cualidad animalística, o lo acerca a la realidad de la vida a través de la mediación de la alteridad, sino más bien como algo que, a través de la ilusión artificialmente creada de la identificación, persecución, representación y, por tanto, de la aproximación a la materia, más bien lo aleja de ella y lo conduce a un mundo de ideas abstractas y metáforas creadas por el hombre:

Un tercer tigre buscaremos. Éste será como los otros una forma/ de mi sueño, un sistema de palabras/ humanas y no el tigre vertebrado/ que, más allá de las mitologías,/ pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo/ me impone esta aventura indefinida, /insensata y antigua, y persevero/ en buscar por el tiempo de la tarde/ el otro tigre, el que no está en el verso. (Borges 2012: 129)

El tigre que seguimos es un espejismo, llevándonos no a la realidad sino al laberinto de las letras, lugar de símbolos y fantasías. Antes que, en una maniobra dialéctica, nos devuelve a nuestro error, y de nuevo a la inaccesibilidad fundamental de la presencia animal. Así, el texto termina en un limbo, una búsqueda absurda infinita, para siempre escindido entre un referente impenetrable extratextual y el sueño de una existencia mitificada, narrativizada y *articulable* del “tercer tigre”, del *otro* (tigre). “*It could say “I am,” “I follow,” “I follow myself,” “I am (in following) myself.” In being pursued this way, consequentially, three times or in three rhythms*” (Derrida/Mallet 2008: 3), el tigre que yo soy, que yo sigo, que yo soy siguiéndome. El animal “*naked and raw*” (ibid.: 57), no puede existir en los textos de Borges (sólo como aproximación, un “seguir”, un soñar. No puede ser ‘encontrado’ o ‘captivado’ textualmente). El yo-narrador masculino en los cuentos de Borges es un ser solitario y distanciado del mundo. Solo, con sus sueños y su historia. Borges textos no parecen de ofrecer una posibilidad de contacto verdadero, de un ‘becoming-with’ o ‘companionship’ entre humano y animal. Al mismo tiempo, la idea de dominación bruta de la naturaleza por el hombre se vuelve más frágil e incierto. Para Borges, el tigre significa todo lo que él no es, un animal, sin palabras, sin separación entre él y la materia, sin identidad ni individualidad, sin moral y sin esperanza, en el mundo borgiano el tigre es el rey de la realidad corporal, Borges el maestro de las palabras y los sueños. En cierto sentido el hombre borgiano parece a merced del animal, obsesionado por su espectro mental, deambulando por sus sueños. El hombre no consigue domesticar o dominar al animal, sino es el animal (en su otredad abismal) el que desarrolla su poder místico sobre el sujeto humano.

2.2. “La casa de Asterión” – El animal en el laberinto (del texto)

El cuento “La casa de Asterión” es el más breve de los cuentos de Borges, caracterizado por una gran densidad semántica y un estilo narrativo subversivo, abierto para una multitud de interpretaciones diferentes. Publicado en 1947, es una narración de dos páginas, que retoma el mito del Minotauro de la antigua Grecia, lo desfamiliariza (comp. Williamson 2013: 136) y lo reinterpreta haciendo el propio Minotauro el narrador, dándole interioridad, razonamiento y conciencia: “*Asterión no es presentado al lector como un personaje horrible, tampoco le da la característica de los monstruos según observó Miguel G. Cortés: la mudez o la pérdida del habla. Asterión es el narrador. Por primera vez, el Minotauro toma la palabra, expresa su punto de vista.* (Durán Ruiz/Martínez Torres 2022: 32). La historia “revisa” (Bell-Villada 2021: 149) el antiguo mito griego del Minotauro, un híbrido de toro y hombre, a menudo representado como un cuerpo humano masculino con cabeza de toro. (Esta interpretación del aspecto físico también parece aplicarse a “La casa de Asterión”). La historia se narra (casi en su totalidad) desde su perspectiva, en forma de monólogo interior que sumerge al lector en lo más profundo de la psique y la cosmogonía de Asterión. Sin embargo, la capacidad de lenguaje está así inextricablemente unida a la necesidad de humanidad en la obra de Borges. La única posibilidad de un animal con interioridad y ‘voz’, dentro del paradigma antropocéntrico, es la creación de un ser híbrido que combine atributos de hombre y de animal. De este modo, ‘la bestia’ es ‘humanizada’ e individualizada, se le dota de personalidad y complejidad moral a través de la dimensión añadida del lenguaje y la concesión de perspectiva. Se vuelve de ser un *Otro* a ser un *Yo*, hablando a la vez a nosotros y de nosotros.

...every animal, as distinct from *l’animot*, is essentially fantastic, phantasmatic, fabulous, of a fable that speaks to us and speaks to us of ourselves, especially where a fabulous animal, that is to say, a speaking animal, speaks of itself to say “I,” and in saying “I,” always, *de te fabula narratur*. (Derrida/Mallet 2008: 66)

Aunque al igual que el toro, el Minotauro es tradicionalmente un símbolo del poder y la violencia animal. Impulsado por los instintos, agresivo y primitivo, una manifestación de la ‘bestialización’ proverbial del hombre, en el relato de Borges el mito es sometido a una “*resemantización*” (Ramírez 2011: 229) que reconstruye el viejo material desde la perspectiva opuesta y marginada del Otro. De esta manera el narrativo se rebela contra la fuerza limitadora y restrictiva del mito sobre el discurso social.

Entenderemos por mito un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato. El mito es un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hito del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos, en ideas. El mito explicita un esquema o grupo de

esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o el relato histórico y legendario (Durand 1981: 56)

El Minotauro ya no es un monstruo de humanidad pervertida, sin nombre y sin mente, sino que un individuo con nombre, capaz de lenguaje y autorreflexión. En la existencia de la narración “contra-mítica” de Borges se anuncia la cosmovisión plural y fracturada del pensamiento posmoderno y en el personaje del propio Asterión la condición y la existencia de Asterión se refleja el hombre¹⁵ (pos)moderno:

De esta manera, la antropología filosófica, en un esfuerzo por dar cuenta de la particularidad del ser humano como pregunta filosófica, ha intentado a su vez establecer un límite entre lo humano y lo animal de manera tal que se logre fundamentar una naturaleza propia de lo humano. A partir de esta distinción entre animal y humano, este último se define como un ser racional y libre que se autodetermina en la medida en que habita el mundo y lo apropia. Junto con ello, se configura en él una interioridad, una conciencia, la cual, bajo este argumento, es propia de su naturaleza humana. Por su parte, el animal aparece como la pura exterioridad, dispuesta al mundo inconscientemente, como si el animal ya tuviese su vida determinada, a diferencia del ser humano que al ser consciente puede determinarse a sí mismo. (Carreño Hernández 2018: 33)

Esta mezcla se refleja también en la caracterización que Borges hace del Minotauro, cuyos procesos de pensamiento parecen estar marcados por una especie de negación animal de valores humanos, tanto como por un desinterés o desprecio inhumano por conceptos como la temporalidad, la moral y la racionalidad. Una existencia atormentada que, sintiéndose separado tanto de la existencia humano como la del animal se declara a sí misma un dios. Se convierte en una materialización simbólica de la alteridad no humana, su apariencia animal sirviendo como marcador de su incompatible ‘inhumanidad bestial’.

La figura de la bestialidad envuelve lo humano en una zona de afectos extremadamente confusa. Allí donde el ser humano suponía haber limitado espacios-conceptos de los que el animal no podía salir -y que le aseguraban su libertad y racionalidad para determinarse a sí mismo abandonando la animalidad- se encuentra con indeterminación. Esto quiere decir que “los animales no han dejado de volver vacilante ese límite-frontera-concepto entre el hombre y la bestia...” (ibid.: 33)

Su opuesto temático se manifiesta en la ‘masa humana’ y en cierto modo los animales no humanos, ambos despreciados por Asterión. La población o la sociedad le parecen anónimas, débiles y uniformes. Así, paradójicamente, en la mirada del ser híbrido Asterión son los humanos los que se acercan por su comportamiento a un estado de animalidad, de primitivismo e inconsciencia, mientras él se eleva por encima de ellos.

...las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. [...] el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera. El hecho es que soy único. (Borges 2018: 270)

¹⁵ “Hombre” en sentido de especie, pero sobre todo el hombre como el sujeto humano masculino.

Esta indiferencia o desprecio por las criaturas ‘menores’ del mundo exterior también queda patente en la proclamación de que: “*sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales*”. (ibid.: 269). Asterión apenas distingue entre humanos y animales, y aunque invita a entrar a cualquiera que lo desee (“*Que entre el que quiera.*” (ibid. 269)), vive en el miedo al pueblo (“los hombres”) que como multitud es mucho más poderoso que él.

En el texto de Borges queda claro cómo un aspecto físico (la apariencia) puede tanto conferir como retirar poder social, volviendo Asterión “socialmente impotente”. Por otro lado, es el símbolo del poder puramente físico. Manifestando una corporalidad salvaje y pureza natural (“*life in its pure and simple state.*” (Derrida/Mallet 2008: 22)) por los que se puede intuir su carácter animal, la descripción que hace de su ‘casa’ y de sus actividades se caracteriza por la materialidad, la actividad física y la destrucción de otros ‘cuerpos extraños’.

Asterion describes his activities, his surroundings, and himself in terms befitting a creature that is part animal. Needing no furniture, he instead possesses objects such as “mangers” and “drinking troughs,” artifacts ordinarily not in human use. The games Asterion plays are notably animallike —charging, running, crouching, jumping; he actually compares himself to a ram and thereby alerts readers to the fact that Asterion is not a ram. With no common experiences between humans and himself, Asterion has never bothered to learn to read or write. (Bell-Villada 2021: 149)

Como él mismo reconoce, nunca pudo aprender a leer ni a escribir, hecho que a veces lamenta: “*...jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.*” (Borges 2018: 269). Asterión no controla, pues, el ‘discurso’ como marginado y solitario, también está excluido de la actividad colectiva del habla y del intercambio de pensamientos. El control sobre el lenguaje, el texto y la narrativa, por otra parte, pertenece a ‘los débiles’ (“El vulgo”), las multitudes ajenas a su solitario reino. Ellas dominan la palabra a través de la comunicación y la comunidad, algo que a Asterión siempre se le ha negado debido a su innegable alteridad (que él atribuye persistentemente a su madre real, mientras que la verdadera razón de sus apariencia inhumana y animalesca permanece oculta hasta el final). Asterión es consciente de este hecho y, por ello, se ve obligado a inventar un doble idéntico, un interlocutor imaginario semejante, para dialogar: un segundo Asterión, al que conduce repetidamente por su casa en su imaginación: “*Con grandes reverencias le digo: “Ahora volvemos a la encrucijada anterior” o “Ahora desembocamos en otro patio*” (ibid.: 270) Es significativo que estas interacciones imaginarias sean los únicos ejemplos de discurso directo de Asterión. Asterión no tiene semejante ni interlocutor, nadie con quien intercambiar ideas.

A diferencia del mito, donde el minotauro es establecido desde el principio como un “él” ajeno, monstruoso y temible, que habita en un laberinto desquiciante; en el texto borgesiano, el protagonista se mantiene como un “yo” desconocido que comienza diciéndose víctima de la incomprensión y habitante de un sitio insólito e indefinible... (Pérez Bernal 2012: 162)

Su esencia dual no le otorga acceso a los dos modos de existencia, animal como humano, sino le veda la entrada por ambos. Desterrado del ‘reino animal’ por su mentalidad demasiado humano, excluido de la comunidad humana por su física animal. Asterión es un ser sin semejante ni colectivo y, por tanto, ‘mudo’, sin “Voz” en el sentido agambiano¹⁶. El cuento se rebela contra las fuerzas “organizadoras” (comp. Ramírez 2011: 226) del mito y los cuestiona en dar voz al otro ‘deshumanizado’ que significa aquí ‘desubetivizado’. Por ende, “La casa de Asterión” parece un relato al fondo profundamente escéptico de la idea de una verdad objetiva, el ‘bien y mal’ en el sentido de una moral (aparentemente) trascendente. Más bien presenta al discurso como parte de una maquina controlador y violento: “*a machine or device for producing the recognition of the human*” (Agamben 2004: 26). Una máquina que tiene el fin de limitar y regular el poder social y político que está estrechamente vinculado con la producción del ‘humano’. Asterión es un ser política y socialmente desamparado, un “homo sacer”¹⁷ que solo espera a su propia muerte como redención. Es un ente entre *zoë* y *bios*: “*The ancient terms bios and zoë were re-invoked by Agamben. [...] As Judith Butler claims, in extension this distinction means being conceptualized as a grievable or non-grievable life*” (Loengrenn 2015: 13), por sus cualidades ‘humanas’ elevado sobre el estatus animal de “*bare life*” (Calarco 2008: 95), pero sin Voz, sin existencia política, existe ni dentro ni fuera de la sociedad, en realidad es el marcador del límite, un ser liminal, cuya muerte por Teseo no es un asesino ni tampoco una matanza ‘sin sentido’ sino una acción civilizadora, re-afirmativa de la ‘naturaleza pura’ humana, la maquina antropológica en movimiento, que no permite zonas de confusión o contacto. El Minotauro es un monstruo no por ser ni animal ni hombre, sino por relevar que no son dos cosas distintas.

the humanist discourse of species will always be available for us by some humans against other humans as well, to countenance violence against the other of whatever species—or gender, or race, or class, or sexual difference.” In modern Western society, being defined as “human” or “animal” is a question situated right in the tension between biopolitics and necropolitics,³¹ between bios and zoë, and therefore, ultimately, a matter of life or death. (Loengrenn 2015: 12)

Asterión es un paria al que no se le concede ninguna reivindicación de derechos o privilegios

¹⁶ “Agamben suggests that the traversal of the gap between phone and logos in western metaphysics has always occurred in the form of a *Voice*. Voice (which is capitalized by Agamben to distinguish it from voice as mere sound) is the ground that secures the transition from voice to meaning...” (Calarco 2000: 93)

¹⁷ véase: (Gustafsson 2017: 4)

sociales o humanísticos. Ante todo, el derecho al lenguaje y a la comunicación; debido a su soledad, a su ajenidad y al hecho de que no sabe leer ni escribir, permanece fundamentalmente aislado y sin voz. *“En medio de la soledad, Asterión inventa un alter ego, un amigo imaginario con el que dialoga. Esto se ofrece como un espectáculo paradójicamente triste a los ojos del lector. El monstruo aparece como una criatura inocente, merecedora de ternura.”* (Durán Ruiz/Martínez Torres 2022: 34). El texto de Borges es, por un lado, un intento de resemantizar la narrativa hegemónica, un hábil juego de confusión basado en las expectativas de los lectores, al mismo tiempo demostrando que en el plano diegético esa comunicación sigue siendo imposible, Teseo no habla con el Minotauro, sino que deja ‘hablar a la espada’, y el Minotauro también se abstiene de cualquier intento de comunicación, sino que se entrega al destino que anhela, la redención de su existencia. De hecho, no habla ni una sola vez en el transcurso de la historia, sino que es Teseo quien toma la palabra en la última línea y pone así fin al relato: Teseo es humano ‘enteramente’, pero al encarnar su rol social de héroe en el sentido clásico, puede entrar en el laberinto y asumir el papel del Minotauro para matarlo, al mismo tiempo que puede salir de él y *hablar*. Es dueño de su propio discurso, que además no exige respuesta. Tiene una contraparte (Ariadna), una comunidad a la que pertenece y una estructura social en la que reclama un lugar fijo (a saber, la posición más alta).

Asterión gracias a su herencia animal, es físicamente casi invencible, pero impotente en términos de enfrentamientos discursivos. Sin embargo, este texto interviene, invirtiendo rigurosamente esta dinámica. La narración sirve, por así decirlo, como réplica de Asterión al mito común de la narrativa dominante, que lo presenta como un monstruo y un engendro, reduciéndolo a su apariencia temerosa, convirtiéndolo en un ser reflexivo y trágico. Borges moldea el monólogo interior de Asterión como una especie de refutación retórica de las acusaciones reales e imaginarias contra él.

Aunque puede decirse que Asterión también tiene un lugar en la estructura estatal y administrativa del imperio (de su padraastro Minos), esta función se caracteriza como una especie de heterotopos negativo al mundo civilizado de los pueblos humanos; su laberinto es un no-lugar al que son enviados todos aquellos que son prescindibles dentro de la estructura social de la sociedad, y quien está allí ya no forma parte de la estructura social humana, por así decirlo. La (epónima) “casa” de Asterión se caracteriza por la ausencia de símbolos y marcadores de estatus social, civilizatorio y cultural, que Asterión condena como “bizarro” y como “pompa femenina”, y por tanto como incompatible con su esencia y la del laberinto: *“No hallará pompas femeninas aquí ni el bizarro aparato de los palacios, pero sí la quietud*

y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra.” (Borges 2018: 269). El laberinto es incomparable y único (como Asterión), pero al mismo tiempo es un lugar inhumano, gobernado por un prisionero mudo. Con “La casa de Asterión”, Borges así crea una réplica moderna a la narrativa hegemónica, un ‘othering’ reactivo desde la perspectiva del Otro.

The net effect of Borges’s story is to reverse our habitual sympathies; we are made to feel something for the Minotaur.... Borges achieves this by restoring to the often-maligned beast such rightful facts as a royal ancestry and a proper name and by giving him a developed consciousness and a human share of existential anxieties— attributes not customarily associated with fabled monsters. (Bell-Villada 2021: 150)

Si antes Asterión era despersonalizado por la comunidad humana (y el mito original) y reducido semánticamente a su herencia animal, a una potencia física sin intelecto, comprensión moral ni conciencia del yo, esta dinámica se produce ahora en sentido inverso, a través de un narrador en primera persona que se atribuye cierta cualidad divina por su diferencia ontológica, mientras que el hombre aparece como una masa sin nombre, marcada por la debilidad, la mortalidad y el miedo.

El Minotauro es una quimera, una criatura híbrida humanoide que suprime las fronteras binarias entre ciudadanos (socialmente poderosos), humanos, u, hombres, y no ciudadanos (socialmente impotentes) como animales y, por tanto, cuestiona la estructura social del significado. Esto desemboca últimamente en su destrucción al servicio del orden social (bien común) solamente retrasado debido a su ascendencia real.

Este esquema también puede reconocerse al observar la división semántica de los espacios. Se puede fácilmente separar el espacio narrativo en dos partes: el laberinto y el mundo exterior. El laberinto, o *la casa de Asterión*, es una especie de espacio paradójico, porque todo en él se repite, pero él mismo es único como espacio vital. El laberinto es, por tanto, único, complejo, extraordinario y aterrador para la gente corriente, por su impenetrabilidad y por su habitante, es un lugar de soledad y silencio. Las únicas personas que entran en él son los prisioneros, destinados a ser víctimas sacrificiales que Asterión liquidará o “liberará” (comp. Borges 2018: 271) sin esfuerzo y (sin) piedad.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. (ibid.: 271)

Sólo Teseo se aventura voluntariamente, pero cuando entra en este lugar, él también asume un nuevo papel: se convierte en un monstruo para el monstruo, o en un liberador (o “redentor” (ibid.: 271)) para el liberador. Aquí es donde el enfoque borgiano relativista, o posmoderno se hace más evidente: ambas perspectivas son aceptables, es más, ni siquiera se

contradicen en lo fundamental. Asterión caza y mata gente en el laberinto, Teseo caza y mata a Asterión. Al hacerlo, libera a Asterión de su tormento existencial y se convierte así en su salvador, del mismo modo que Asterión se veía a sí mismo como el salvador de sus víctimas humanas.

también ha tendido un puente hacia el animal con el fin de contagiarse del poder de la animalidad, estrechar el abismo que los separa, sentir por un instante, aunque sea imposible, que se puede ser pura exterioridad (Bailly, 2014). Es en este vínculo que el ser humano pierde el control de las fronteras que lo alejan de la animalidad, contaminándose de las fuerzas enigmáticas, divinas y bestiales que este posee. (Carreño Hernández 2018: 31)

El laberinto es el interior, la estasis, el retorno y la intemporalidad, dentro de esta dicotomía, los hombres ocupan el otro espacio, el mundo exterior, del ruido, el lenguaje y lo ordinario. Este contraste también se ve socavado, ya que dentro de la narración el laberinto se equipa con el mundo y el universo, que representa para Asterión. Al mismo tiempo, el laberinto simboliza a Asterión como una extensión de su ser; el laberinto es su reino, igual que el segundo cuerpo del rey es su reino, así lo es el laberinto para Asterión. Aquí él es el soberano y único habitante, el laberinto está hecho sólo para él y es el único lugar donde puede existir.

Comparándose con el sol Asterión también contempla la posibilidad de ser el verdadero creador del mundo y del universo¹⁸. Esta divinización e glorificación metafísica y de sí mismo se presenta como resultado de un desamparo transcendental (*“transzendentalen Obdachlosigkeit”*¹⁹ (Lukács 2008)), su narración parece reflejar las mismas características que intenta rechazar: arrogancia (“soberbia”), misantropía (“misantropía”) y (“locura”), aunque su carácter parece más trágico que cruel, moldeado a través de una existencia de completo aislamiento social y abandono emocional, debido a su singular realidad de ser y su marginación social.

Se muestra un tipo de *“cruel innocence”* (Derrida /Mallet 2008: 130) tanto como *“a basic naivete’ in Asterion, who, much like a child, is unaware that his actions are looked upon as immoral.”* (Bell-Villada 2021: 150). La descripción de los juegos que Asterión practica consigo mismo en el laberinto también le confieren un carácter casi infantil, pero de una cualidad salvaje y desenfrenado. En la mayoría de estos juegos se hace hincapié en el

¹⁸“Asterio” etimológicamente significa “el estrellado”. Este dato nos ayuda como doble punta de lanza en la comprensión de dos circunstancias relacionadas con Asterión: se llamó así por probable decisión de Minos en alusión a su padastro y, además, por ello es una divinidad reflejo de la divinidad solar que era su abuelo. Asterión hereda de Helio la sapiencia que caracterizara al dios solar; por eso es superior, y por ello también es motivo de adoración. Pero su grado de conocimiento y sabiduría parece estar cubierto por un velo que no le permite abarcarlo todo; utilizando un símil, Helio es el sol radiante y Asterión apenas es la lejana estrella que brilla en el infinito. (Quintana 2011: 15)

¹⁹ “desamparo transcendental” (traslación propia)

propósito de debilitar las capacidades espirituales, mentales, adormeciendo el intelecto y el uso de una gran potencia física, que se simboliza una vez más con una metáfora animal:

“Semejante al carnero que va a embestir corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado...” (Borges 2018: 270).

El minotauro encierra claramente la naturaleza dual de la humanidad: el instinto animal y la razón, esto sucede desde la construcción alegórica del cuerpo hasta la manera en la cual se expresa: un ser de apariencia bestial cuya delicadeza asoma en su léxico, en la manera de articular un discurso que parece ingenuo y soberbio, al estilo de los niños solitarios a quienes les duele no tener un compañero en sus juegos. En este sentido, es factible mencionar también que Borges acusa las profundas divergencias, mostrando un lado lúdico, infantil y al mismo tiempo profundamente desolador. (Ramírez 2011: 230)

Jugando a veces, pero solo consigo mismo (literalmente, creando otro Asterión).

Inventándose un ‘amigo imaginario’ al que puede enseñar su hogar, un Otro que es una variante de el mismo: *“El juego que más prefiere es el del otro Asterión [realizado por mí]”* (Borges 2018: 270). Un Otro que es solo un doble reflejado, un espejismo, para un ser profundamente solitario. El Minotauro de Borges reúne en sí diferentes características que le hacen aparecer un ser a la vez fracturado y múltiple (tanto física como mentalmente), como indivisible y único, llegando a ser una cifra del hombre, del sujeto moderno sin semejante, sin compañía, sin ley. A la vez rey y prisionero en un laberinto que es el un universo incomprensible. Atrapado en una condición efímera, entre hombre y animal, sin un orden metafísico claro, es arrojado sin remedio sobre sí mismo en su búsqueda de un sentido trascendente.

La mixtura del cuerpo de Asterión revela la mixtura negada del alma humana, que en la época posmoderna se identifica de la siguiente manera: *“[...] and its retreat from the idea of the unified personality to the ‘schizoid’ experience of the loss of self in undifferentiated time (Connor, 1997:44).”* Por un lado, destaca que Borges construye un texto en donde confluyen elementos del mito clásico y la resemantización de símbolos y mitemas en un texto literario, collage en el cual se identifican las partes, y el doble... (Ramírez 2011: 229)

Asterión es símbolo del hombre desterritorializado, animalizado, que nunca puede ser un ser-animal del todo, sino es destinado a un eterno devenir, una identidad siempre inacabada y buscante. El sufrimiento se plantea menos desde la perspectiva animal sino de la contemplación metafísica del sujeto autorreflexivo. El laberinto es el lugar liminal donde el hombre queda alejado de la identidad constante de su mundo pragmatizado, articulado y, por ende, limitado.

El mundo de Borges es un mundo caracterizado por masculinidad y una intelectualidad distante. La mujer, como el animal, parece extrañamente ausente de la obra de Borges, existiendo principalmente en los márgenes de la narración o como símbolo dentro de un cosmos patriarcalmente estructurado: *“Die Kunst des Weglassens: eine männliche Tugend, die*

gerade aus der Negation des Weiblichen eigene Themen gewinnt: Einsamkeit, Kampf, Tod, Gedanke, Schreiben, Kultur, ...”²⁰ (Schlafter 1993: 20).

La mujer aparece poco en Borges textos, como ‘sacada’ y omitida de su mundo literario. Esa idealización de lo masculino se refleja en el modelo derrideano del *carnophallogocentrism* prevalente en la cultura occidental en el cual: “*Women and animals (are) positioned as overlapping absent referents in a patriarchal culture*” (Potts 2017: 33). El hombre (occidental) se sitúa en la cima de una jerarquía en la que la mujer, la naturaleza y el animal son contruidos y devaluados como sus antítesis. Los mundos que sueña Borges se caracterizan a menudo por una fascinación por la fisicidad y la cruda animalidad de los procesos violentos e incivilizados o por una elevada intelectualización de la narración hacia lo teórico y lo espiritual, que en “Tigres azules” y “La escritura del dios” parecen antitéticos y se unen en “La casa de Asterión” en una singular voz y existencia contradictoria. En ambos espacios semánticos, sin embargo, las mujeres y los animales sólo ocupan espacios liminales, determinados y gobernados por la masculinidad, por un lado, de la innumerable y libidinosa naturaleza animalesca, física y salvaje de gauchos y gángsters, (“*male bravado - his distinctive version of the machismo cult*”) (Brodzki 1990: 156), por otro, del lado racional-intelectual de filósofos y bibliotecarios. “*For that matter, critics have had the chance to observe that in his writings, female characters are despised and denigrated figures, objects or goods that men can use, associated with danger and destruction*” (Foster 1994: 77). La mujer y el animal son marginados (en proximidad ontológica del niño, los cuales tampoco figuran en Borges textos) y tipologizados, sólo al ser humano masculino (o ‘macho’) se le permite aparecer como individuo, protagonista y narrador (con excepción de “Emma Zunz” cuya protagonista se caracteriza “*in her loathing of physical contact with men—utilizes sex as an instrument of revenge but also seeks revenge on sex*” (Bell-Villada 2021: 115) culminando en una violación simulada que exige el sacrificio de su sexualidad ‘inmaculada’. Esto remonta al tratamiento peculiar del sexo en la obra de Borges que en su vida personal siempre tenía una relación problemática con la sexualidad (comp. Bell-Villada 2021: 114).

As María Cristina Rivero indicates, for example, “en la obra de Borges, podremos observar que como preocupación personal no aparece el sexo y que el amor y la mujer, como objeto o dadora de ese amor, están casi ausentes” (176). And even the most subtle suggestion of erotic activities is limited to only a very few stories. One may say, however, that in most cases, sex, if it appears at all, is used primarily as a bargaining chip in the relationship between men, and never for the traditional purposes of either procreation or pleasure. In short, sex in Borges' fiction, often by means of an objectified female body seems to be nothing more than an activity that gives definition and dynamism to the interaction between men (Brant 1996: 1)

²⁰ “El arte de la omisión: una virtud masculina que obtiene sus propios temas precisamente de la negación de lo femenino: la soledad, la lucha, la muerte, el pensamiento, la escritura, la cultura, ...” (traslación propia)

Esta inquietud parece conectada a una actitud de “*panic and terror*” (Bell-Villada 2021: 25) del propio Borges ante la sexualidad, el miedo y la ansiedad ante la idea de una conexión íntima, non-racional e intensamente corporal acercando al hombre conceptualmente tanto a la mujer como al animal. Combinado con “*the horror of sexual intercourse (or one of its consequences, paternity) [...] from the fact that it multiplies individuals as mirrors do.*” (Foster 1994: 77). Un “*horror del otro*” (Ramírez 2011: 227) que aparece repentinamente en la obra de Borges como por ejemplo en “La escritura del dios” como motivo de los tigres infinitamente reproduciéndose a sí mismos (hecho que se replica también en el lenguaje: “*decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron*” (Borges 2018: 306)) o en “Tigres azules”, conectando la irracionalidad incalculable de los piedras con el animal venerado: “*la glorificación del tigre es otra forma de expresar el horror a la paternidad y de la inmortalidad de la especie.*” (Solís 2000: 194). La articulación de un principio de divinidad paradójica donde miedo y anhelo se vuelven uno. Acercando otra vez los espacios semánticos de lo femenino (la multiplicación del hombre mediante el embarazo) con lo animal, la irracionalidad, el caos: “*El espejo, motivo importante en la poética de Borges, es asociado con las pesadillas, con la procreación, con la generación de mundos, lo cual es avecinado con la locura y el caos.*” (Pérez Bernal 2012: 166). La recuperación y reinvención moderna que Borges hace del Minotauro en “La casa de Asterión” es una muestra de la virilidad masculina clásica, la construcción de un espacio profundamente masculino en el que la violencia está normalizada y a las mujeres se les niega cualquier existencia femenina independiente (Ariadna espera a Teseo frente al laberinto) Como el toro, que siempre ha sido un símbolo de fertilidad, virilidad y agresividad, el Minotauro es un símbolo de potencia y masculinidad absoluta.

Offensichtlich wird Borges den Verdacht nicht los, daß [sic] Kunst eine feminine, schlimmer noch, eine effeminierende Tätigkeit sei. Wer malt oder schreibt, der ist kein richtiger Mann, und alle seine Handlungen sind nichts als bloße Metaphern der Männlichkeit, die den Charakter weiblicher Passivität nur unzulänglich verschleiern.²¹ (Schlaffer 1993: 19)

Esta concepción de la escritura como feminizante se refleja también en la declaración del Minotauro de ser incapaz de escribir o leer, Asterión encarna el epítome de la masculinidad heroica arcaica. Las “*pompas mujeres*” (Borges 2018: 269) están ausentes, objetos y actividades con connotaciones femeninas: los muebles, la escritura, el lenguaje, la comunidad, el amor están ausentes en casa del Minotauro. En el universo de Borges esa hipermasculinidad

²¹ “Es evidente que Borges no puede librarse de la sospecha de que el arte es una actividad femenina o, peor aún, afeminada. Quien pinta o escribe no es un verdadero hombre, y todas sus acciones no son más que meras metáforas de la masculinidad que sólo disfrazan inadecuadamente el carácter de pasividad femenina.” (traslación propia)

mitificada se propone tanto como un tipo de heroísmo solipsista y miseria absurda. Una idealización trágica, no necesariamente positivo del poder masculino, del hombre al centro del (su) universo.

Asterión tampoco sueña con una pareja vital (como lo hace la creatura en el *Frankenstein* de Mary Shelley, una idea que será desarrollado más tarde por Cortázar en “Los reyes”), sino espera a un redentor, que le otorga la salvación de su existencia terrenal mediante la violencia, otro Asterión, reflejo de un mundo que no permite ningún verdadero Otro realmente a su lado. Otra vez, lo femenino en la forma de Ariadna y la Reina, hermanastra y madre de Asterión, es desterrado a los márgenes de la narración y del laberinto; su evocación por el nombre por parte de los protagonistas masculinos sigue siendo el único eco de su existencia, una *praesentia in absentia*. En el cosmos de Borges el hombre está solo, nada se le acerca. El propio minotauro no cree en la posibilidad de una comunicación real por medio de la escritura, hecho que irónicamente reduce el texto al absurdo. También nos vuelve a cuestionar quién tiene realmente dominio sobre el discurso y por cuales medios. Una nota a pie de página añadida por un editor anónimo refuerza aún más esta tensión entre declaración diegética y condición metatextual, como también ocurrirá en Cortázar. ¿Quién controla el texto y qué dinámicas de poder podemos encontrar en él? Las referencias paratextuales simuladas en los textos de Borges no sirven para crear claridad, sino que, bien mirado, sólo crean más preguntas al enfatizar la materialidad textual de la narración y exponer así su contenido como una realidad construida, intencionadamente diseñada. La declaración del ‘Otro’ marginado, de la ‘bestia consciente’ es al final otra vez puesto en duda, potencialmente transformado y reinterpretado sin fin. El texto no ofrece al Minotauro ninguna redención, sino sólo otra jaula, otro laberinto en el que agotarse o perderse.

3. Julio Cortázar: el animal moderno

Hoy en día Julio Cortázar sin duda puede considerarse uno de los más célebres autores de Argentina del siglo XX. Nacido en Bruselas en 1914, pasó gran parte de su vida en Buenos Aires y París, dos lugares que marcaron como pocos su obra literaria y se convirtieron repetidamente en escenarios de sus relatos. Los textos de Cortázar se caracterizan, por tanto,

por un alto grado de intelectualidad e intertextualidad con referencias a textos clásicos, así como por una fuerte influencia del psicoanálisis y el surrealismo, con cuyas ideas e ideario entró en contacto durante su exilio en el París de la posguerra.

„Más presente y, sin embargo, menos evidente en su obra madura, la intertextualidad le proporciona a la escritura de Cortázar una densidad que él se cuidó de disimular instalando a los personajes en la familiaridad de la vida cotidiana” [...] Cortázar cultivó el dialogismo en sus relatos de una forma más natural y menos sofisticada que en las novelas, y, dicho sea de paso, más asequible también para los lectores comunes que la erudición infinita de Borges. (Mora 2014: 38-39)

Su obra combina de esta manera el alto nivel intelectual de los relatos de su modelo Borges con una perspectiva más enfocada en los sentimientos y emociones de sus personajes: “...a writer of the stature of Borges but one who was able to bridge the gap between abstract intellectual activity and human sentiment,” (Standish 2001: 1). El animal como motivo literario juega un papel mucho más importante en la obra de Julio Cortázar que en la de Borges. Mientras que en los cuentos de Borges los animales aparecen como símbolos o fantasmas oníricos, sin encontrarse con el ‘animal real’, Cortázar acentúa la ejemplaridad y la condición individual del animal. El hombre ya no puede distanciarse ni esconderse del Otro animal (“*animal other*” (Ghosh 2021: 1)). Esa otredad animal se sitúa directamente frente a él, la confrontación directa con la alteridad provoca por un lado una agudización de la percepción de los propios límites, a la vez que subraya las incongruencias y el desdibujamiento de éstos. Pues de la confrontación se pasa a la transformación, al nacimiento del Otro a partir del yo y a la aniquilación del yo por el Otro (el nacimiento del animal a partir del humano y la aniquilación del humano a través del animal), desestabilizando los límites entre identidad y alteridad:

Drawing on romantic ideas reformulated in psychoanalysis and surrealism, Cortázar embraces the notion that animals, whether perceived directly and consciously or mediated through dreams, art, or literature, can destabilize one’s rational thought processes, creating a potential for psychic danger but also for healthy self-perception (Nicholson 2023: 34)

Aunque, el interés de Cortázar durante su estancia en Buenos Aires y París por la literatura fantástica indica claramente el grupo Sur, encabezado por Borges como una de sus influencias literarios más importantes (comp. Mora 2014: 34), sus textos muestran una independencia intelectual y un estilo sofisticado, un interés narrativo que no teme de experimentar con perspectivas y reflexiones radicalmente nuevas. En Borges, el yo autónomo es confrontado y perseguido por fenómenos externos de trascendencia incomprensible y absurda, mientras que en Cortázar la realidad de lo absurdo se vuelve tangible, lleva lo interior al exterior y revive al animal en su humanidad. La disolución de los límites entre categorías aparentemente absolutas también tiene lugar a nivel textual; en contraste con el estilo conciso y los relatos “*short and highly disciplined*” (Standish 2001: 1) de Borges, con Cortázar entramos en un

espacio menos preocupado por los detalles ‘objetivos’ que por producir la sensación de una experiencia subjetiva individual y momentánea de la presencia de lo fantástico y el Otro).

Normalmente, las situaciones que viven los personajes suelen ser precisas por muy extrañas que resulten: [...], el hombre que vomita conejitos, [...], el hombre que se introduce en un axolotl, etc., pero esa precisión entra en conflicto con un sentido que se escapa, y, [...] Esa opacidad de la escritura cortazariana hace que las historias casi nunca queden del todo resueltas, y que, por tanto, puedan leerse desde enfoques muy distintos: fantástico, simbólico, mítico, psicoanalítico, sociológico, político, o en relación con la imagen de Latinoamérica que se desprende de los textos, pues, al igual que otros escritores hispanoamericanos, (Mora 2014: 42)

Sus narraciones tienen una cualidad casi onírica debido a la fuerte subjetivización de las experiencias y a la reducción de pistas o referencias contextuales. Cortázar tiende a centrar la perspectiva en los aspectos más esenciales, emocionales e íntimos de la narración. Esto crea un cierto desenfoque de profundidad del espacio y del tiempo, pronunciando así los detalles de experiencia subjetiva del protagonista mientras el trasfondo circunstancial se vuelve borroso.

A diferencia de Borges, la ambientación se caracteriza por una llamativa cotidianidad que traslada lo fantástico de tiempos y lugares lejanos al mundo anodino de lo cotidiano: “*apela a una concepción amplia de la realidad en la que también cabe lo fantástico*” (ibid.: 38). En la obra de Cortázar, lo fantástico se convierte así en un acontecimiento del presente, del momento inmediato y la vida cotidiana, mucho más que en Borges, cuyos relatos tienen una conexión mucho más fuerte con el pasado y lo místico. Si la aproximación de Borges al animal se caracteriza por una intelectualización de lo físico, la de Cortázar es un movimiento inverso de la corporeización del intelecto. Los conflictos o desasosiegos mentales se trasladan a un plano corpóreo, físico, que hace tangible en el ámbito de lo sensual el conflicto de los impulsos y la contradicción interior del sujeto. Además, su estilo también está fuertemente influido por el psicoanálisis: ...

Por eso, estudios y movimientos como el surrealismo, el simbolismo, el existencialismo y el psicoanálisis de Sigmund Freud calarán en nuestro autor: la importancia de las asociaciones intuitivo-analógicas, de la inquietud interior del ser humano y de lo que no es capaz de procesarse y explicarse a través de la razón ni de los sistemas del lenguaje llevarán a Julio Cortázar a tomar un método de expresión capaz de reflejar su angustia, su soledad, su enajenación, su inconformismo y su peculiar forma de entender y vivir en este mundo, a veces posiblemente alejado de la realidad, pero no menos real para él y para muchos de sus lectores (Flórez 2018: 4)

Donde Borges privilegia la más alta erudición y la claridad hermenéutica (terminológica), Cortázar utiliza un estilo más coloquial y un juego con el lenguaje más abierto al lector, que hace el texto accesible para una pluralidad de lecturas en distintos niveles. Los protagonistas sólo están vagamente dibujados en las primeras obras, poco más que “*los personajes estaban*

al servicio de lo fantástico como figuras para que lo fantástico pudiera irrumpir” (Cortázar 2013: 19). Como señala el propio Cortázar en sus *Clases*, estos primeros cuentos de la época de Buenos Aires se interesan menos por los personajes que “*eran como títeres al servicio de lo que les sucedía porque lo que más le interesaba era el mecanismo de lo fantástico.*” (Mora 2014: 41). Actuaban como vías de acceso, medios y mediadores por “lo fantástico” que se manifestaba ahí como la intrusión de lo inexplicable, sin aviso ni explicación. En los cuentos “Axolotl” y “Carta a una señorita en París”, esta incógnita está encarnada por el animal, o más bien por *un* animal, ligado a un simbolismo concreto.

En Borges, podemos reconocer la relevancia y el significado recurrente de especies animales con connotaciones masculinas, un doble o reflejo animal de sus antihéroes humanos, los gauchos míticos, que en su conciencia moral salvaje, cruda y contradictoria se alejan de lo convencional y la urbana cultivada, representado Borges concepción de una “*Verwandschaft von sexueller, kriegerischer und moralischer Männlichkeit („virtus”)*”²² (Schlafler 1993: 20). Aunque el animal como individuo es desexualizado y sin género, está conceptualizado mayormente mediante un lenguaje simbólico masculino.

Cortázar abre las puertas literarias a toda una muchedumbre de animales, todo tipo de criaturas pueden aparecer en sus cuentos, invadiendo moradas, áreas y territorios humanos; Casas, textos y cuerpos. “*Animals are a common feature across the entire arc of Cortázar’s texts. As the author himself once stated: “En mi territorio de lo fantástico, efectivamente, hay una gran circulación de animales”*” (González Bermejo 1978: 53).

Similar a Borges, la cuestión de la sexualidad animal está apenas diferenciada en la obra de Cortázar. De hecho, llama la atención la falta de tematización explícita de aspectos de la sexualidad, del género (y del erotismo, del amor). Uno de los paralelismos entre las obras y escritores seleccionados es la omisión, ausencia o insatisfacción de la esfera interpersonal íntima y de deseos amorosos o eróticos. Mientras que en Borges el animal funciona como representación de esta soledad de lo singular y extraño, en los cuentos de Cortázar el animal es la causa o la encarnación sintomática de esta carencia. El escritor solitario en “Axolotl”, el traductor abocado al aislamiento por su extraordinaria condición en “Carta a una señorita en París”. Los relatos de Cortázar difieren de los de Borges y Benedetto en que este se centra en los animales domésticos como centro de las narraciones fantásticas, haciendo cada vez más tangible el nuevo espacio vital moderno de las ciudades como escenario temporal y espacial concreto de los encuentros entre humanos y animales.

²² “[Un] parentesco entre masculinidad sexual, marcial y moral (“virtus”).” (traslación propia)

Las textualidades se recorren con la mirada puesta en la proximidad de los animales y su vínculo con la vida humana. Los exteriores animalizados del siglo diecinueve, situados en el exterior pampeano o selvático, son trasladados al interior biopolítico de la ciudad. En ese plano, los animales, en Giorgi, funcionan como una representación de la dislocación entre aquella vida que merece ser vivida y aquella vida descartable, la singularidad del animal se sitúa en la frontera inestable entre persona y no persona... (Román 2015: 237)

En contraste, en la obra de Borges, son a menudo lugares míticamente exagerados o temporal y espacialmente lejanos, en los que estos encuentros se hacen concebibles. Una especie de transmigración a un espacio simbólico-literario que está claramente separado de la experiencia cotidiana de él mismo y de sus lectores. Mientras en la obra de Di Benedetto este encuentro adquiere la característica de una omnipresencia casi atemporal y sin lugar, que intenta ocultar o disimular rastros y circunstancias de sus personajes sin nombres, lo que conduce a una sensación de cronotopo onírico y fabuloso. Los relatos de Cortázar, en cambio, “...especially those of the early period, start by placing the reader beside the characters in a plausibly mundane situation that gradually acquires strange and unpredictable dimensions” (Standish 2001: 30). Aunque los narradores permanezcan a menudo sin nombre, el mundo que habitan se presenta con la credibilidad trivial de una realidad familiar, que solamente gradualmente revela una absurdidad subyacente. De este modo, lo fantástico aparece en un marco semántico completamente distinto, accede a la estructura de un aparente realismo del presente (diegético) y se transforma así de lo abstracto o mítico a lo mundano y íntimo: “El espacio civilizatorio revela su crisis, ya que el animal del exterior ahora está en el interior.” (Román 2015: 239). El animal se vuelve de repente tangible en el mundo del lector, en su casa, en su vida y su cuerpo. El animal se acerca a él. El estilo narrativo acentúa aún más este aspecto. La forma epistolar de “Carta a una señorita en París” o de un documento autobiográfico en “Axolotl” acentúan esta sensación de actualidad, inmediatez e intensidad.

3.1. “Axolotl” – El Otro, el mismo

En “Axolotl”, uno de los cuentos más prominentes de Cortázar, el animal es reconocido como consciencia ajena, como sujeto en medio de objetos, el animal se vuelve humano y en torno el humano se vuelve animal.

La historia relatada en primera persona trata de un narrador anónimo que, durante una visita al Jardin des Plantes de París, se encuentra con varios axolotl en exposición. A partir de ese

momento se queda fascinado por las extrañas criaturas, particularmente sus ojos dorados. A partir de ahí los visita todos los días, incluso varias veces al día, hasta que un día, acercando la cara al cristal del acuario, se encuentra de repente al otro lado, en un cuerpo de axolotl: *“the narrator of ‘Axolotl’ stares intently at the amphibian, is drawn toward an understanding of it, and eventually becomes one with it, looking out at an image of himself on the other side of the glass.”* (Standish 2001: 52). El yo-humano del otro lado, ahora separado de él, sigue con su vida, apareciendo cada vez con menos frecuencia frente al acuario. El narrador se resigna a su destino y a su nueva existencia como axolotl intuyendo que todos los axolotl piensan como los humanos, atrapados en una existencia de quietud e inmovilidad. *“Such is the confusion of man and axolotl created by Cortázar’s skillful narrative that it becomes difficult for one to describe how the story ends.”* (ibid.: 52). El final revela el aspecto metatextual indicando que la narración misma fue transmitida del yo-axolotl al yo-humano antes que su consciencia se separe del todo. *“Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axólotl.”* (Cortázar 2022: 16). El paradigma humano-animal sociocultural de “Axolotl” sitúa el animal de principio en un sistema de dualismo cartesiano, aplicando claramente estructuras de poder antropocéntricas para marcar al animal (o animales) como no humanos y además transferirlos a un espacio institucionalizado de ‘objetividad’ y cosificación: el zoo.

Public zoos came into existence at the beginning of the period which was set to see the disappearance of animals from daily life. The zoo to which people go to meet animals, to observe them, to see them, is, in fact a monument to the impossibility of such encounters. Modern zoos are an epitaph to a relationship which was as old as man. (...) When they were founded – the London Zoo in 1828, the Jardin the Plantes in 1793, the berlin zoo in 1844 – they brought considerable prestige to the national capitals. (...) Likewise in the 19th century, public zoos were an endorsement of modern colonial power. (Berger 2009: 30)

El zoo cumple la función de un panóptico del animal desterritorializado y resignificado, transferido forzosa e involuntariamente de su entorno natural a un contexto de visualización y ‘cultivo’ artificial, se vuelve un significante en el proceso de definición cultural. Esta ‘maquinaria cultural’ convierte por la fuerza el *“entanglement”* (Haraway 2008: 39) del continuo del ‘animot’, la totalidad plural e indiferenciada de organismos, en un ente singular, un discontinuo. Es objetivizado, convertido en objeto de observación y exhibición sin libertad de decisión ni de acción. El axolotl se vuelve la encarnación de lo extranjero extraño, la representación física de una reconfiguración ontológica. Esto también puede entenderse como un proceso colonial, indicado por el desplazamiento, la desterritorialización, del indígena indicado por *“sus rostros rosados aztecas”* (Cortázar 2022: 11), un recuerdo de un Otro humano, espacial y temporalmente lejano, deshumanizado y dominado por procesos de conquista y apropiación. La proclamación de una racionalidad superior asociada a un

principio de subjetividad y ‘humanidad’ dogmática, de la que se derivaba una pretensión de dominación y subyugación.

... the way that Cortázar writes about animals still places them in a broader context of human emotion, particularly in terms of anxiety about interiority/exteriority and order/disorder, which ultimately fall under the dualisms of the Western imagination that Deborah Bird Rose has connected to the nature/culture divide.⁷ However, specifically in the case of “Axolotl,” such a reading would overlook the complexity of the story’s underlying elements, such as its revision of the Sartrean Look, the axolotl narrator’s entangled consciousness with the human narrator, and the significance of the axolotl to the cosmology of the Mexica, or the indigenous Nahuatl speaking people of the Valley of Mexico. (Voelkner 2021: 47)

Cortázar escribe en “Paseo entre las jaulas” sobre la imposibilidad de escribir una historia sobre animales sin antropomorfizarlos²³, y esto se aplica sin duda a “Axolotl”. De hecho, éste es precisamente el asombroso descubrimiento que sacude al narrador hasta un punto inesperado. A diferencia de todas las demás criaturas que se encuentran en el Jardín de Plantes, los axolotl no son “animales”: *“Yo creo que era la cabeza de los axólotl, esa forma triangular rosada con los ojillos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran animales.”* (Cortázar 2022: 14) Esta diferenciación es sumamente interesante, la animalidad, ‘el animal’ queda asociado a la inconsciencia, similar a Heidegger’s descripción del animal como algo que es aturdido o ‘pobre de mundo’, atrapado en una existencia de inconsciencia de y ‘captivación’, similar a los leones y las panteras (parientes lejanos del tigre de Borges) de los que el narrador se considera “amigo”: *“Era amigo de los leones y las panteras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios. Dejé mi bicicleta contra las rejas y me fui a ver los tulipanes. Los leones estaban feos y tristes y mi pantera dormía.”* (Cortázar 2022: 11). Su existencia ‘procesada’ no es una amenaza para la máquina antropológica, formación del sujeto humano humanista. Su superior potencia física y agresividad hace tiempo que han sido neutralizadas por el hombre civilizado de las ciudades. El individuo moderno es un ser que actúa desde la seguridad de una comunidad dentro de un espacio cultural artificial tecnonatural.

It is all too evident that in the course of the last two centuries these traditional forms of treatment of the animal have been turned upside down by the joint developments of zoological, ethological, biological, and genetic forms of knowledge, which remain inseparable from techniques of intervention into their object, from the transformation of the actual object, and from the milieu and world of their object, namely, the living animal. (Derrida/Mallet 2008: 25)

El león se ha vuelto de un Otro a un objeto de exhibición, insignificante como oponente, a la vez símbolo y reminiscencia de un estado del mundo premoderno y mitologizado, del poder y la superioridad del hombre en su supremacía:

In the accompanying ideology, animals are always the observed. The fact that they can observe us has lost all significance. They are objects of our ever-extending knowledge. What

²³ véase: (Cortázar 2022: 293)

we know about them is an index of power, and thus an index of what separates us from them. The more we know, the further away we are. (Berger 2008: 27)

El zoo como institución disfraza esta representación de poder bajo un discurso de cientificidad aparentemente neutral (a veces también ecológico), que al mismo tiempo subraya esta superioridad. El animal es reposicionado, desterritorializado, violentamente reterritorializado y en el proceso despojado de su propia autonomía y significado biológico.

Aunque la primera función de la captura de animales era la representación simbólica de la conquista imperial, el zoo como cualquier institución pública en el siglo XIX tenía que reivindicar una función independiente y cívica. Por lo que se afirmaba que era otro tipo de museo, cuya finalidad era fomentar el conocimiento y la ilustración pública. (comp. *ibid.*: 31).

El humano se separa del animal supuestamente mediante el lenguaje, la mudez del animal posibilita su subyugación y la rectificación de su opresión y utilización. También esa “*abyss of non-comprehension.*” (*ibid.*: 14) ayuda al ser humano a fundar fronteras a base de un fundamento pseudonatural: “... *always its lack of common language, its silence, guarantees its distance, its distinctness, its exclusion from and of man.*” (*ibid.*: 14). La ruptura de esa barrera, aunque sea non-verbal, y solamente intuitiva es el horror existencial del encuentro con el axolotl. El axolotl es tan monstruoso e inquietante porque el narrador intuye una conexión, un contacto, una comunicación. Un ‘Otro’ que es un ‘yo’, estableciendo contacto. Reconoce en él un sujeto, un yo, que percibe como igual al suyo. Este momento de contacto significa tanto un acercamiento físico como conceptual del humano (y de lo humano) al axolotl en su otredad. Pero también significa una desestabilización y un cuestionamiento de la ideología fundamental de los paradigmas circunstante. A través de esta desestabilización, el zoo como institución se vuelve sospechoso, operando a partir de una separación del espacio de una relación sujeto-objeto entre el observador humano y el observado no-humano.

Therein lies the ultimate consequence of their marginalization. That look between animal and man, which may have played a crucial role in the development of human society, and with which, in any case, all men had always lived until less than a century ago, has been extinguished. Looking at each animal, the unaccompanied zoo visitor is alone. (*ibid.*: 37)

El animal puede ver al humano, pero no tiene significado para él, no es consciente de las condiciones de su estado. Y, significativamente, cuando esta supuesta supremacía se vuelve súbitamente dudoso (“*los axolotl eran como horribles jueces*” (Cortázar 2022: 14)), el primer impulso del narrador es aprender todo lo posible sobre los axolotl (tal vez un instintivo de recuperar el control, mediante la palabra y el conocimiento).

Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axólotl. Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa. En la biblioteca Sainte-Geneviève consulté un diccionario y supe que los axólotl son formas larvales, provistas de branquias, de una especie de batracios del género *amblístoma*. (*ibid.*: 11)

El aspecto del axolotl le resulta extrañamente familiar al narrador, casi humano (y le recuerda a sus camaradas territoriales humanos, los aztecas): *“Que eran mexicanos lo sabía ya por ellos mismos, por sus pequeños rostros rosados aztecas y el cartel en lo alto del acuario.”* (ibid.: 11) y al mismo tiempo completamente extraño e inquietante. Aunque le atribuya ciertos “rasgos aztecas”, encontrando así cierta familiaridad, aunque sea una familiaridad de lo extranjero y distante, remitiendo a los aztecas, otra cultura, rodeada de un misticismo creado por la lejanía temporal, espacial y cultural del presente y del narrador, creando un efecto de lo extraño y enigmático.

Es esta distancia del yo en el otro, esta presencia o percatación de lo lejano en la proximidad inmediata, lo que hace que este momento, esta conexión íntima no verbal sea aún más significativa e intensa. Precisamente porque el axolotl no facilita, como los chimpancés, por ejemplo, que los humanos lo identifiquen por su parecido físico. *“Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. 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.”* (ibid.: 14).

Sin embargo, el axolotl tiene cara, aunque tenga una apariencia, una forma de percibir las cosas y un modo de vida completamente diferentes, podemos mirarlo a la cara y reconocer un ‘yo’. Levinas describe la necesidad de un rostro para sus principios de una teoría moral de la compasión. El hombre mira al rostro del animal e intenta reconocer en él algo humano. Incluso en esta criatura distante, una salamandra larvaria, nuestro narrador reconoce un parentesco lejano que, combinado con la absoluta diferencia de características animales, tiene este efecto poderoso. La mirada del narrador se encuentra con la mirada del animal, toma consciencia de ella, se descubre impotente ante ella.

No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. Me sentía innoble frente a ellos; había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes. ... Les temía. ... Usted se los come con los ojos". me decía riendo el guardián., que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de lo que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro. (ibid.: 14)

La mirada viene a ser un acto transgresor violento, un gesto de poder y dominancia al que el narrador no está preparado de lado de un ser no humano rendido *“completamente marginalizado”* (comp. Berger 2009: 34). Subyace en este encuentro la presuposición de una estructura de poder inconsciente a favor del humano, una estructura que posibilite la mirada dirigida al animal sin “estar desnudo” sin ponerse en peligro, física tanto como metafísicamente. El humano está a salvo y puede observar al no humano, ‘juzgándolo’, clasificándolo, reutilizándolo como objeto periférico. Pero en axolotl esta dinámica es

invertida, el humano se enfrenta con una mirada ajena, que le supera y amenaza. El horror de los axolotl y su apelación al narrador desestabiliza el animal-humano dualismo y con él los conceptos de bios y zoë como categorías justificadas y evidentes. La clasificación del animal no humano como ‘bare life’, zoë, una vida sin dimensión moral o política queda dislocado. ¿Pero qué significa *mirada* en este contexto, y como puede el ser humano establecer un contacto mediante ella, mirando al rostro del animal y encontrando la mirada del otro, mirándole? La pregunta de la mirada animal es central en Derrida: “*How can an animal look you in the face? [...] And how to distinguish a response from a reaction.*” (Derrida/Mallet 2008: 7-8). Pero, aunque los axolotl no ‘reaccionan’, y parecen mudos, inmóviles e indescifrables, esta respuesta negativa parece para el narrador como una comunicación infinita). “*Era inútil golpear con el dedo en el cristal, delante de sus caras; jamás se advertía la menor reacción. Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome, desde una profundidad insondable que me daba vértigo. Y sin embargo estaban cerca. Lo supe antes de esto, antes de ser un axólotl.*” (Cortázar 2022: 13). El axolotl es el animal que vuelve la mirada, desde su cautiverio, desde su cosificación por el hombre, una mirada que no extinguida, que parece responder al hombre. La “*Benommenheit*” del animal „*is a mute stupor, stupefaction, or daze.*” (Derrida/Mallet 2008: 19). Pero los axolotl no están aturdidos, parecen ‘despiertos’ y alertas, ultra conscientes, el ser humano se vuelve consciente y se ‘disloca’.

Levinas evitó a pronunciarse claramente sobre la posibilidad de que los animales tengan un “rostro”, pero en la obra de Cortázar esto parece más claro, al menos en el caso del axolotl. Esto da lugar a un sentido de contacto y conexión intensa que aísla al narrador de otras personas incluso antes de su transformación final. Su comportamiento, notado con asombro por el guardián, se vuelve más y más obsesivo y extraño, alejándole más del mundo de los otros humanos y acercándole al mundo del axolotl: “*Empecé a ir a todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde. El guardián de los acuarios sonreía perplejo al recibir el billete. Me apoyaba en la barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos. No hay nada de extraño en esto...*” (Cortázar 2022: 12). Sus visitas diarias al acuario parecen de una obsesión casi religioso. Aparte de sus visitas al zoo, el narrador no parece participar en ninguna otra actividad social, como los axolotl vive aislado de su entorno. La narración constituyendo un último intento de comunicación, consigo mismo (del lado del axolotl-yo al humano-yo) así como del axolotl-yo a los humanos, y del humano a los demás humanos (mediante el texto). Pero al final toda posibilidad de comunicación permanece incierta, los pensamientos de los axolotl permanecen una conjetura antropomórfica. La narración que se

nos ofrece es en sí misma un intento de comunicación de un intento de comunicación, de una realidad limitado y filtrado por un sujeto, intentando descifrar otro.

La narración tiene dos estructuras de movimiento diferentes, que coincide con los dos diferentes estados de existencia del narrador humano y de los axolotl. Comenzando por el ‘movimiento humano’, se percibe un creciente acercamiento espacial y existencial que se va construyendo a lo largo del texto, empezamos en un estado de ignorancia y desconocimiento, acercándonos al acuario de los axolotl con el narrador y finalmente encontrándonos con ellos, primero como un colectivo, que en el siguiente paso queda reducido por la mirada del narrador a un solo espécimen concreto, su cara, llegando a la mirada de sus ojos dorados.

Aislé mentalmente una, situada a la derecha y algo separada de las otras, para estudiarla mejor. Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso), semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo. Por el lomo le corría una aleta transparente que se fusionaba con la cola, pero lo que más me obsesionó fueron las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas. Y entonces descubrí sus ojos, su cara. Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler... (ibid.: 12)

En este momento, el control que el narrador parece tener sobre la situación se vuelve cuestionable, su mirada se encuentra con la mirada del otro, que a su vez le mira con una comprensión que le parece igual a la suya. El encuentro con esta entidad extranjera, estos “*ojos dorados que no parpadean*” (ibid.: 12) (caracterizado a la vez por una sensación de distancia infinita y una conexión misteriosa) da lugar a una necesidad, por parte del sujeto, de explicación, de racionalización de lo irracional, de información sobre lo desconocido. El narrador intenta penetrar en la extrañeza recién descubierta mediante la recopilación de hechos y datos. Se sirve de informaciones biológicos, lingüísticos, históricos y estéticos para hacer comprensible lo inexplicable, para integrar al otro en su propia visión del mundo, mediante la palabra, el conocimiento y la racionalidad.

Leí que se han encontrado ejemplares en África capaces de vivir en tierra durante los períodos de sequía, y que continúan su vida en el agua al llegar la estación de lluvias. Encontré su nombre español, ajolote, la mención de que son comestibles y que su aceite se usaba (se diría que no se usa más) como el de hígado de bacalao. (ibid.: 11)

Pero este intento de exploración o aproximación científica resulta insatisfactorio e insuficiente en comparación con la pura fascinación de la presencia de los animales. Cada día, el narrador se encuentra frente a las criaturas mudas e inmóviles, su rostro se acerca cada vez más al cristal, hasta que finalmente se encuentra dentro del tanque y del axolotl, sin previo aviso ni etapa intermedia. Esta misteriosa transmigración de consciencia queda inexplicada por el cuento.

El segundo movimiento de la narración es estático, la estructura es circular. Ya en el primer párrafo el narrador anuncia su estado final de ‘devenir-axolotl’, e inserta así el final en el

principio. Mientras el último párrafo hace referencia al origen y causa de la escritura del propio relato, lo que conceptualmente nos devuelve al principio, a la génesis del texto. Otro recurso estilístico es el juego de Cortázar con la perspectiva y la filiación del sujeto narrador. En el transcurso del texto, la perspectiva alterna repetida e impredeciblemente entre identificación con el observador humano y axolotl observado, señalando su transformación (inminente dentro de la narración, pero ya transcurrido dentro de la realidad del relato). El lector se encuentra así en un círculo narrativo que figura simultáneamente como una especie de estasis de la simultaneidad, similar a la existencia atemporal e inmutable a la cual los axolotl en el acuario están condenados. Se trata de un intrincado juego de focalizaciones y perspectivas, minuciosamente urdido por Cortázar en un texto narrativo que entreteje varios estados del ser y niveles temporales en un todo continuo y oscilante. La historia gira en torno al momento crucial de la transmigración, la propia narración anula la causalidad temporal y el momento de la transformación se sitúa antes del comienzo de la narración, pero también en medio de ella, y se vuelve a llevar a cabo (tanto por parte del axolotl-yo como del escritor) durante el proceso de re-imaginación narrativa. La separación conceptual no es absoluta ni unívoca sino cambiante y asociativa, cambiando perspectivas constantemente. *“One can understand why Cortázar fixes on this particular quotation from Lévy-Bruhl: ‘The essence of participation lies [...] in erasing all duality [. . .] the subject is at once himself and the being in which he is participating.’”* (Standish 2001: 78). La narrativa no permite ningún cambio ni redención, tan pronto como comienza, su final ya ha tenido lugar y tan pronto como termina, anuncia su comienzo. Los axolotl están exhibidos, atrapados en su vitrina de cristal, el narrador, como ellos, está encerrado en una construcción de exposición, el texto literario, que no le ofrece ninguna salida y se reproduce sin cesar. Aun cuando se produce la transmigración de una conciencia humana a un cuerpo no humano, esta transgresión permanece de alguna forma limitada. Aunque la creación de un *“man-axolotl hybrid”* de un narrador *“as both, and at once, man and axolotl”* le permite de revisar narrativamente el humano/animal dualismo en el existencialismo omnipresente a mediados del siglo XX (comp. Voelkner 2021: 57). Lo que hace que el proceso sea tan aterrador e inquietante para el lector (supuestamente humano) es esta continuidad de la persona, de la identidad del sujeto humano dentro de unos parámetros de existencia radicalmente diferentes, una desterritorialización del yo donde la conciencia permanece intacta, continua y completa, al menos dentro del horizonte de experiencia del sujeto narrador. Con esta conciencia-humana, uno se convierte en testigo (ocular) de la ‘experiencia axolotl’. Este proceso de transmigración espiritual arraiga en los supuestos de un dualismo cartesiano mente-cuerpo, según el cual todo lo que sucede dentro del plano material,

se separa de los procesos mentales. Cuerpo y pensamiento son independientes entre sí, por lo que una conciencia humana puede transformarse fácilmente en anfibia sin alterar la percepción ni el pensamiento. Pero al mismo tiempo la personalidad se fractura, la identidad se astilla y ya no puede entenderse como una simple binariedad irreducible. El narrador se encuentra atrapado entre diferentes identidades y estados de existencia, en una división fluctuante que alterna entre identidad (perspectiva) axolotl y existencia humana durante el transcurso de la narración, reconocible en el cambio súbito de pronombres.

A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos. Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axólotl. (Cortázar 2022: 13)

Se crea una identidad doble y paradójica, la persona (el cuerpo humano) con la que el narrador se identificaba antes, está ahora separada de él, pero continúa aparentemente su vida habitual, hasta que, en la última frase se revela que ese texto mismo fue escrito por esta persona más allá del cristal, en la creencia de que está escribiendo una narración fantástica. La persona redacta la narración de su propio ‘yo enmudecido’, convertido en animal.

There are moments in the story when the point of view clearly belongs to the axolotls as animals, as when a third-person description of their physical bodies ends with the phrase “una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de *nuestro cuerpo*” (162; emphasis added). But these moments are overshadowed by the narrator’s insistence on “El horror [. . .] de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl” (167). The point of view, in other words, remains human, and the animal-other remains, as ever, unknowable. (Nicholson 2023: 24)

El cuerpo del axolotl se convierte en una prisión para la conciencia humana, de nuevo encerrada en la prisión mayor de la vitrina. Este horror, que la conciencia experimenta sin poder articularlo ni verbalizarlo, puede entenderse como una mediación de la condición animal, una aproximación al sufrimiento silencioso del animal, que amenaza con volverse insoportable para nosotros en el momento que lo vemos como un igual.

Cortázar es consciente de la dificultad de empatizar con un animal sin hacerlo irreconocible en su calidad de ser a través de atributos antropomórficos. Por ello, en “Axolotl” el propio animal sigue siendo un misterio hasta el final.

El famoso ensayo *What is it like to be a bat* se dedicado precisamente a esta paradoja ontológica:

It is as if Cortázar had anticipated (by almost two decades) Thomas Nagel’s 1974 essay “What Is It Like to Be a Bat?” by posing the thought-problem “What is it like to be an axolotl?” Such a question, as Nagel argues, could only be answered by somehow adopting the point of view of the bat; given this impossibility, it is only answerable from within our human subjectivity. (ibid.: 23)

La imposibilidad de que los humanos empaticen con lo que siente un animal como un murciélago (o un axolotl) en su propia noción de ser, su “murciélago-idad”, lo que siente *un murciélago* al ser un murciélago, describe los límites de la aproximación humana a otra existencia. (Por supuesto, puede hacerse un argumento similar en relación con cualquier identificación con otro ser, pero la probabilidad de comparabilidad o la posibilidad de comprensión se reducen cuanto más radicales son las diferencias de modo de vida y percepción entre las dos formas de existencia.)

Si bien la aparente barrera animal-humano se cruza de cierto modo en “Axolotl”, no se niega por completo. La historia despliega su efecto precisamente manteniendo la dicotomía animal-humano, aunque ahora se une en un solo ser, redibujándose a lo largo de un dualismo cuerpo-mente.

The convictions that lie at the heart of “Axolotl”—that humans and nonhuman animals are inextricably linked and that the human-animal gaze opens possibilities for knowledge but also unease or danger—, [...] Like “Axolotl,” these texts emphasize the potential of the interspecies gaze for enhanced human self-perception rather than a truer knowledge of the animals in question... (ibid.: 24)

Aunque el narrador tenga la certeza de que los otros axolotl también viven su entorno de la misma manera y con la misma conciencia humana (o humanoide), en última instancia esto sólo puede seguir siendo una conjetura, una convicción humana, nacida de la lectura de los rostros de sus compañeros de celda, un mensaje que sus ojos parecen transmitirle. *“Su mirada ciega [...] me penetraba como un mensaje: ‘Sálvanos, sálvanos’”*. Yet that suffering remains entirely perceived, or even entirely imagined, because the desire to truly know the animal other cannot be fulfilled by any act short of a fully fictional ontological exchange.” (ibid.: 26). Pero al final, este tipo de comunicación, si se produce, es la única posible, una comunicación de la no-comunicación (la imposibilidad de comunicación). El animal del zoo, el animal desterritorializado, queda paralizado y silenciado, prisionero de una existencia vacía y sin sentido.

De algún modo en “Axolotl” el animal adquiere el poder de voz y palabra, pero al mismo tiempo se vuelve una suerte de recipiente para la consciencia humana inseparable de estas habilidades: *“Yo era un axólotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axólotl y estaba en mi mundo.”* (Cortázar 2022: 15-16). El final revela una esperanza de contacto, al mismo tiempo que señala su imposibilidad. Pues el informe del axolotl, escrito por su otro-yo humano, no será reconocido, ni por él ni por los demás, como un informe, sino como una narración. El animal permanece mudo mientras su llamada será resignificado y reintegrado como ficción y sueño: *“Y en esta soledad*

final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl.” (ibid.: 16).

Subvirtiendo el principio paradigmático de la filosofía occidental moderna del individuo como fenómeno irreducible o indivisible, arraigado en el pensamiento de Descartes y Kant y continuado a través de la filosofía moderna europea, hasta Heidegger o Sartre. De un yo y un otro, “enfrentado”, limitado y determinado (ontológicamente como humano o animal).

“Whether it connotes a sense of alienation from the human or a sense of bodily freedom and unboundedness, this willing taking-on of animal form casts the fixity of identity as an inhibition of creativity.” (Baker 2000: 18). En la obra de Cortázar, sin embargo, esta difuminación de las fronteras y de la identidad no se convierte en una experiencia positiva sino en una pesadilla trascendental.

Sarah Bakewell, [...] notes that ‘[p]eople have always been fascinated by stories of humans changing into animals, and animals behaving anthropomorphically’. She argues that these tales have to do with issues of human identity and that they are often ‘adapted to elicit either laughter or wide-eyed terror from the crowd around the campfire’ (Rivera-Fuentes 2000: 30)

El final del cuento no ofrece una catarsis, sino deja al lector con la inquietud de una dicotomía profundamente dudosa y frágil. El zoo es producto e instrumento de una exclusión inclusiva, la inclusión de un exterior en la ideología y el entorno hegemónicos, pero etiquetado y aislado de la normalidad con la ayuda de medios materiales. Los axolotl son esta exclusión incluida, dentro del sistema humanista del hombre, desde esta perspectiva estructural y estatal son meramente zoë, “killable life” (Haraway 2008: 106). Pero dentro de su humanización o subjetivización se convierten en agentes morales. Son ‘cuerpos extraños’ violentamente integrados y mercantilizados en un entorno hostil. Al final, las vidas del axolotl y del narrador no pueden unirse, más bien el contacto con ellos lleva a una fragmentación del sujeto humano. El hombre percibe su ‘grito de auxilio’, pero no hay redención posible, el espectador (el narrador y el lector) debe finalmente renunciar y desprenderse de ellos, dejarlos atrás, dejando al mismo tiempo un trozo de sí mismo. Una resolución, un cambio de paradigmas hacia ellos, un movimiento de rebelión es inconcebible, los axolotl están condenados a permanecer en la inmovilidad silenciosa. En “Paseo entre las jaulas” Cortázar acuerda la historia sobre el encuentro de una mujer con el tigre enjaulado, el tigre que *“bruscamente había cesado de pasearse, en su sola tigredad para seguir con una lenta mirada el paso de la muchacha [...] siguiéndola con su fuego verde, llamándola”* (Cortázar 2022: 300). Similar a Borges, Cortázar describe el encuentro con el otro como una experiencia casi trascendental que supera al individuo humano y las capacidades del lenguaje común para articular o representar la realidad vivido.

La muchacha no quiso hacer sufrir más al tigre, jamás volvió al zoo, así como yo jamás volví al Jardín des Plantes de París donde conocí el acuario de los axolotl y tuve miedo y escribí un relato que no pudo exorcizarlo: hay encuentros que rozan potencias fuera de toda nomenclatura, que quizá no merecemos todavía. (Cortázar 2022: 300)

No obstante, “Axolotl” parece desde esta perspectiva como una respuesta a Borges y su fascinación ante la jaula del tigre. Donde en Borges la intensidad del encuentro se alimenta por el reconocimiento de la otredad y ‘el abismo’, el animal como misterio y fenómeno de una existencia antitética, en “Axolotl”, el animal es ajeno, pero adquiere un rostro y una mirada, una intención y un temperamento, hay una evolución de la relación con el otro y un movimiento hacia él. Se percibe un animal que apela por ayuda directamente al yo-narrador y por ende también al lector. Un relato que se basa en un encuentro real del mismo Cortázar, marcando un cambio en su ser y en su manera de relacionarse con el mundo, revelando una incongruencia profunda dentro de la cosmovisión moderno occidental:

La presencia del animal en la vida humana se vuelve enigmática cuando su encuentro difumina los límites entre uno y otro. En este sentido, las categorías que tradicionalmente se han propuesto en la filosofía ponen en tensión la existencia de una naturaleza que marque un límite entre lo humano y lo animal. A partir de lo anterior, es posible formular la siguiente pregunta: ¿No será acaso, que este límite se deforma en cada encuentro particular con el animal, haciendo de esta deformación un foco de resistencia a las categorías de animal y humano?, (Carreño Hernández 2018: 30)

Los axolotl llamaron a Cortázar similar al tigre en el zoo de Mendoza a la muchacha, estableciendo una conexión que en última instancia permanece una sensación unilateral. El animal permanece en su otredad, y cada aparente certeza sobre su interioridad queda suposición humana. En “Axolotl” el acercamiento al otro provoca al mismo tiempo la ruptura con el yo. Una experiencia de otredad verdadera que va necesariamente seguida de una ficcionalización de lo inefable, para racionalizar la experiencia, para hacerla articulable, socialmente aceptable y categorizable. Sin embargo, se crea la esperanza de un intercambio, de una afinidad, de una posibilidad de comprensión.

3.2. “Carta a una señorita en París” – El fin del orden

El relato “Carta a una señorita en París”, toma la forma de una carta confesional donde Cortázar utiliza por primera vez un narrador en primera persona. (comp. Standish 2001: 24). El protagonista la escribe a “*Andrée*” (Cortázar 2022: 31), una conocida suya en cuyo piso de Buenos Aires se ha instalado temporalmente, al propósito de aliviar su consciencia momentos

antes de su suicidio. El lector no adquiere mucha información sobre el tipo de relación entre ambos, aunque se puede suponer de naturaleza profesional. La carta empieza por describir su llegada en París, que, sin embargo, se ve ensombrecida por un insólito secreto pesando cada vez más sobre la mente del narrador. Pues sufre de una condición que, de “*cuando en cuando*” (Cortázar 2022: 37) le hace “*vomit*ar un conejito.” (ibid.: 37), ocurriéndolo por ejemplo cuando sube al piso extranjero por primera vez. Se describe como un proceso que empieza sin advertencia y terminando rápido e indoloro. El narrador contempla la posibilidad de matar al recién nacido conejito (“*Me decidí, con todo, a matar el conejito apenas naciera.*” (Cortázar 2022: 34)), finalmente, sin embargo, rehúye de hacerlo. A partir de ahí, siguen a “nacer conejitos” a intervalos irregulares, a veces blancos, a veces negros o grises, siempre de uno en uno. También confiesa al lector que esto ya había sucedido antes, que se había incluso vuelto una suerte de costumbre con su sistema propio. Tenía un “*método*” (ibid.: 34) para el manejo ideal de este peculiar problema que le permitió de seguir viviendo su vida normal sin tuviera que matar a los conejitos y sin que nadie descubriera la verdad. Sin embargo, en París este fenómeno se acelera, produciendo conejos mucho más rápido que anterior. Sin la seguridad de su “*método*” habitual, expuesto a la arbitrariedad de su condición el narrador se vuelve más y más desesperado y angustioso, sometido a una presión cada vez mayor por este repentino estado de creciente desorganización, caos e impotencia. Le resulta imposible deshacerse de los conejos, pero al mismo tiempo quiere impedir que la otra habitante del piso, la mucama Sara, descubra los animales y su secreto. Cada vez hay más conejitos, hasta son diez, los cuales esconde en su armario durante el día soltándolos al piso durante la noche cuando Sara duerme. Cuando los deja salir dañan visiblemente el piso, tirando lámparas y arañando las mesas y las paredes. A pesar de todo, el narrador se muestra confiado. Mientras, como recalca, sólo sean diez y no más, podrá controlar la situación. Pero cuando finalmente sostiene el undécimo conejo, recién nacido, en su mano, el protagonista pierde toda esperanza de recuperar el control sobre su vida o la posibilidad de imponerle un orden. Desesperado ante su constatación de la exposición absoluta a la arbitrariedad de la existencia, el narrador decide poner fin a su situación que le parece sin salida. En el último párrafo el narrador se muestra resuelto de arrojar los conejos del balcón, insinuando que se iba a matar con ellos.

El relato es interesante por múltiples razones y ha sido interpretado de varias maneras a través del tiempo, originalmente nacido de una pesadilla del propio Cortázar. Muchos lo han entendido como una metáfora del proceso creativo o las alucinaciones neuróticas de un narrador poco fiable.

“Carta a una señorita en París” began as one of the author’s nightmares and that it was written at a time when he was minding an apartment for an absent acquaintance. Without such “illegitimate” information, that is to say, relying on textual evidence alone, “Carta a una señorita en París” comes across as the fantasy of a neurotic person, a story with a gruesome ending but with amusing and tender moments along the way. (Standish 2001: 24)

A través de indirectas del autor y referencias en el texto se puede leer como una alegoría fantástica del proceso literario de la creación artística de textos e historias: “...*allusions to writing open up the possibility that the story is a metaphor for creative activity ...*” (ibid.: 25). De esa manera, los conejos son las obras literarias del escritor que salen de su interior de una forma involuntaria e inesperadamente. Una vez escritas, tienen cierta vida propia que deleita y atormenta al autor, y cuanto más se alejan de él o del momento de su creación, más irreconocibles, ajenas y desconocidas le parecen a su creador. Aunque tenga que ‘darlos a luz’ por su propio bien y no tenga corazón para destruirlos, siguen representando para él una carga y una molestia, que intenta ocultar y mantener en secreto ante los demás. Si este aspecto de su vida se le va de las manos y las ficciones llegan a imponer el control sobre su vida, pueden llevar al creador a liberarse de su angustia mediante su propia destrucción: “*El balcón por el que deducimos que se arroja pone fin al conflicto y lo libera a través de la muerte, puesto que representa “el espacio abierto exterior”*” (Flórez 2018: 12). Esta lectura puede ser justificada, y también interpretativamente resonante, pero amenaza con transformar la presencia (física y orgánica) de los conejos en una especie de metáfora puramente psicológica, e pasar por alto la experiencia inajenable y material de la historia ‘superficial’ y “...*de ser un texto fantástico pasa a transformarse en una metáfora de la creación literaria.*” (Mora 2014: 40).

Dicho de otra manera: aunque los conejos simbolicen el conflicto interior del escritor mediante el proceso creador, si vuelvo a reducir la obra a este significado primario, le quito su cualidad creativa y obtengo solamente un ‘conejo muerto’. No obstante, si el conejo es una metáfora (o símbolo) del texto narrativo, el texto también puede ser una metáfora del conejo por lo que cabe preguntarse qué hace que un texto sea como un conejo (en lugar de: qué hace que el conejo sea como un texto). Se trata, pues, de mantener vivos a los conejos en su presencia animal en lugar de ahogarlos en el subtexto o dejarlos desaparecer en la transparencia alegórica.

“Carta a una señorita en París” (contrario a “Axolotl”) no relata un encuentro con el otro desde fuera, que se revela como uno mismo, sino el nacimiento de un otro desde *uno mismo*. El narrador menciona repetidamente su inquietud y angustia ante esta existencia en un entorno nuevo y extranjero: “*yo no quería venirme a vivir a su departamento*” (Cortázar 2022: 31), este pánico aumenta a medida que crece el número de conejitos que emergen de él como manifestaciones de su inquietud interior y amenazan con devastar el piso. El texto presenta a

los conejos principalmente como una ‘desesperación que crece’, pero con una connotación bisemica que les otorga la identidad de una ‘intrusión inocente’, los conejitos son como una ‘adorable’ fuerza de destrucción y del caos.

El escritor de la carta trata a Andrée de “querida” (19) o de “usted” (20) porque siente una profunda necesidad de respetar el orden de su “liviana residencia” (19), es decir, de instaurarse en un orden racional y lógico, como el que representa el que ha dispuesto Andrée en su casa, frente a la irracionalidad, el desorden y la vida nómada que caracterizan al protagonista. La falta de control se acrecienta a lo largo del cuento porque el protagonista se siente entre ambos regímenes, el propio del protagonista, que es irracional a ojos de la sociedad, y el racional de la señorita Andrée, que se corresponde con el socialmente aceptado. (Flórez 2018: 10)

El propio narrador está inquieto y nervioso incluso antes de que su problema con los conejos llegue a su punto álgido, ya que ve y siente su llegada y presencia en el piso como una intrusión y perturbación del cuidadoso orden de su dueña. Su inseguridad también se puede interpretar como frustración ante el sentimiento de alienación y emasculación por su “*entera sumisión del propio ser*” (Cortázar 2022: 31) ante el orden femenino y civilizador del apartamento, el miedo ante una ‘castración’ simbólica manifestándose como rebelión subconsciente en forma de los conejitos descontrolados.

...yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire, [...] Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, [...] Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaure en su liviana residencia. Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ... (ibid.: 31)

La división y connotación semántica de espacios es, por tanto, decisiva en esta narración. Al igual que “Axolotl”, la historia se desarrolla en un escenario emblemático de la vida cotidiana de la ciudad moderna: el apartamento. (El título también nos vincula espacialmente con “Axolotl”, aunque la historia se desarrolle en Buenos Aires; París es el lugar de la amiga lejana y el destino del carta-cuento. París y Buenos Aires los dos centrales lugares de encuentro de lo fantásticos con lo cotidiano en la literatura cortázariana) El apartamento o piso es un espacio de la individualidad moderna que se ve como extensión y expresión de la propia identidad y estética. El autor siente en esta intrusión de sí mismo en el espacio íntimo de su amiga un acto casi destructivo que está condenado a cambiar y perturbar el orden meticuloso, connotado también como un orden *femenino*. El protagonista masculino se ve así a sí mismo como un intruso y perturbador en este espacio personal de Andrée, habitado, limpiado y ordenado por otra mujer, Sara.

Posiblemente emasculado en una habitación de orden femenino, al mismo tiempo que la mujer y la feminidad operan como escenario y al margen del texto, mediante la mucama (Sara), la inclusión exclusiva de una presencia ajena (Andrée), o perceptible como entorno pasivo, en el cual la animalidad (incontrolable) del subconsciente masculino se extiende.

(Mientras en “Axolotl”, no hay presencia femenina en el espacio del texto, aquí las mujeres aparecen renegado al trasfondo, al ‘con-texto’ sin pasar verdaderamente a primer plano. Como en Borges, el sujeto masculino tiene dominio sobre texto y narrativo, recontando su historia. El narrador se siente más y más incompatible con este mundo y orden ajeno, esta esfera femenina de inmovilidad y armonía cultivada, rodeado del “orden minucioso” (ibid.: 31) entre los objetos que amenazan con ser perturbados y trastornados por cualquier cambio. Una crisis existencial provocado por un sentimiento de pérdida de control creciente, a la vez aumentado y representado por el número creciente de conejos. El conejo también puede fungir como símbolo de la fertilidad y actividad sexual, conocido por su habilidad de multiplicarse rápida e inexorablemente convirtiéndose pronto en una molestia.²⁴ En este sentido los conejos también podrían verse como un símbolo de la frustración o represión sexual del protagonista, o como el resultado de un coito, por así decirlo, metonímico al penetrar en el misterioso orden natural de la mujer (el espacio femenino como cuerpo simbólico). El tema del tabú sexual, de la represión libido o de la violación conectado con la invasión temática de espacios se encuentran también en otros cuentos de Cortázar como en “Verano” o “Las armas secretas”. El sexo y el poder como temas o motivos recurrentes en la obra de Cortázar a menudo llegándole primero en forma de sueño, también conectado con una simbología animal:

Commenting on the frequency with which animals make an appearance in his fantastic works, Cortázar suggested that they were related to the world of dreams and to Jungian archetypes; he observed that the bull and the lion commonly returned in dreams and were always related to sexual taboos and power. (Standish 2001: 24)

Como en “Axolotl” en esta historia podemos otra vez ver la conexión entre el aislamiento social humano y la aparición del animal. Por un lado, la aparición de los animales sigue a un acto de desterritorialización (el viaje y el alojamiento en un lugar extraño, en casa de un extraño), el protagonista se siente ‘fuera de lugar’, por otro lado, esta creación del animal provoca y hasta cierto punto exige un aislamiento y una soledad cada vez mayores: “*estoy yo solo, solo con el armario condenado, solo con mi deber y mi tristeza.*” (Cortázar 2022: 36). El narrador reduce sus contactos e interacciones sociales, también se ve obligado a mentir más a menudo y a evadir preguntas, de modo que a medida que aumenta el número de conejos se vuelve más retraído y desdeñoso con su entorno, por miedo a que su secreto animal salga a la luz. Los conejos adquieren el significado de un fenómeno muy íntimo, cuya verdadera naturaleza nunca había revelado a nadie. Aunque en el pasado ya había repetidamente vomitado conejos, sabía regalárselos a una mujer que “*que creía en un hobby y se callaba*”

²⁴ (‘Conejo’ siendo además un término vulgar para el sexo femenino en argentina.)

(ibid.: 34). El hombre narrador como “parturienta” del animal y el propio animal se convierten así en misterio, el acto central parece incompatible con la concepción de la mecánica del mundo contemporáneo. Lo incomprensible y extraño ya no puede integrarse en una idea holística del mundo cotidiano del individuo metropolitano y, por tanto, debe desplazarse al espacio más personal y privado, un espacio ocultado y reprimido, de lo contradictorio e inexplicable, el espacio confuso de los miedos y los deseos, provocando al narrador sentimientos de culpa y vergüenza. Los animales en los cuentos de Cortázar son intrusos en la cosmogonía moderna del hombre racional.

El animal es expuesto como cuerpo extraño, integrado mediante una operación desterritorializador en el nuevo espacio como expresión surrealista de un mundo desvaneciendo y marginado, abriéndose paso como remitente de una cosmovisión pasada, de instintos arcaicos olvidados o impulsos del subconsciente. Representación de la conexión entre lo humano y su herencia animal, libre de lenguaje y de conciencia, sin moral ni razón. El animal fuera del humano es reconocido como un igual, en el rostro del extraño se ve el propio destino. Aunque permanezca mudo, también empieza a hablar o, más bien, a escribir. Ambos relatos apuntan a una cierta inexplicable conexión atávica entre el animal y el acto de narrar y escribir. El encuentro con el animal provoca un arrebató de estados de ánimo paradójicos, fascinación y miedo, afecto y aversión. El hombre moderno ha desterrado al animal de su entorno urbano, sólo se puede llegar a él a través de historias e imágenes, o capturado y alienado de sí mismo en el zoo. *“Everywhere animals disappear. In the zoos they constitute the living monument to their own disappearance. And in doing so they provoked their last metaphor.”* (Berger 2009: 36). Los conejos no son meramente una molestia para el narrador, sino seres vivos, animales a los que se siente unido a través de un acto de creación física, aunque inexplicable, el nacimiento.

Hubiera sido preferible matar en seguida al conejito y [...] Ah, tendría usted que vomitar tan sólo uno, tomarlo con dos dedos y ponérselo en la mano abierta, adherido aún a usted por el acto mismo, por el aura inefable de su proximidad apenas rota. [...] El minuto inicial, cuando el copo tibio y bullente encubre una presencia inajenable [...] Como un poema en los primeros minutos, el fruto de una noche de Idumea: tan de uno que uno mismo... (Cortázar 2022: 34)

Esta conexión, tanto que su presencia física consigue que, en última instancia, al narrador le resulte imposible matar a los conejos (aunque repase mentalmente lo fácil que sería.: *“¿Sabe usted que la misericordia permite matar instantáneamente a un conejito dándole a beber una cucharada de alcohol? Su carne sabe luego mejor, dicen, aunque yo...”* (ibid.: 34). Al contrario, intenta mantenerlos con vida, los alimenta y los deja saltar por las habitaciones del piso por la noche mientras los vigila. En cierto sentido, el comportamiento de los conejos puede entenderse como una acción indirecta del hombre, los animales están inseparablemente

ligados a él y a su modo de vida desde el momento de su nacimiento, él determina el momento de sueño y vigilia (día y noche), él determina su alimentación y su libertad de movimiento, él les dio la vida a través de él y les lo quita junto con la suya.

El narrador, el ser humano (varón), no consigue obtener el control sobre su situación, (no consigue la integración en este mundo y orden extranjero, pero cuando el animal consigue entrar o ‘sale a la luz’, se apodera del espacio. Los conejos invaden su vida y su espacio vital y en su multiplicación se convierten en manada: “*(they) articulate a movement 'from the individuated animal to the pack or to a collective multiplicity'*” (Backer 2000: 117). Los conejos en su singularidad alojan en si el potencial de permanecer o ‘devenir’ “pet” (mascota) o “pack” (“manada”), dos opuestos mutuamente exclusivos (comp. ibid.: 117). En su singularidad el conejo se deja domesticar, viviendo como animal de compañía, es individualizado e integrado en familia y vida personal de sus ‘propietarios’, de esta manera ‘completándolos’ (comp. ibid.: 117). En su multiplicación, sin embargo, revelan su carácter de manada que amenaza con abrumar al ser humano. Su cantidad, en especial a partir de la aparición temida del undécimo conejito puede indicar su transformación en masa animal, o manada. Un colectivo indiferenciado, sin nombres o individuos con características, representando el deslizamiento hacia la innumerabilidad, la disolución del individuo en multitud. La manada es una “*collective assemblage*” (ibid.: 117), incontrolable, indescifrable e incomprensible, lo más lejos de lo humano posible (de la individualidad) sin ego o consciencia.

Este devenir, es un devenir siempre de lo múltiple, hay un contagio de lo heterogéneo que nos llama fuera del Yo. El animal constituye un mundo, su propio mundo singular y limitado (Bailly diría su propio país), y es justamente su límite el que llama a un más allá del límite, a un fuera del territorio. En palabras de Deleuze, los animales llevan a cabo una desterritorialización y reterritorialización cada vez que bullen, que contagian, que se multiplican. Este parece ser el caso de los conejitos de Cortázar, blancos, grises, negros; (Carreño Hernández.2018: 6)

Al final no hay esperanza. El animal que araña, raspa y roe las fachadas y el papel pintado, esas bonitas superficies y cascadas de la vida civilizada, cultivada y mercantilizada, “*volviendo (se) cada vez más salvaje*” (ibid.: 6) debe ser eliminado, pero su muerte también implica la muerte del “yo” humano. Toda posibilidad de control se desvanece ante esta invasión animal, esta arbitrariedad sin palabras ni voz, que no da explicaciones y elude cualquier intento de explicación. Al final se da cuenta de que no hay un método de limitar de algún modo el número de conejos, no hay ayuda mediante la voluntad o un principio superior. Esta última esperanza de una salvación arbitraria muestra la conexión con la filosofía existencial, el absurdo intento del hombre de domar la inexplicabilidad del universo, dando

sentido a un número arbitrario de fenómenos y prescribiendo un límite, pero el universo se muestra en su aleatoriedad poco cooperativo.

No existe un orden superior en el que el hombre pueda participar por medio de su razón, su existencia permanece sujeta a instintos e inclinaciones emocionales, deseos y temores inconscientes. La carta a la amiga lejana queda como un último intento de crear sentido, cohesión y coherencia a través de un texto. Un intento de una justificación, invocando la comprensibilidad y la lógica de sus acciones, esperando así de crear una normalidad que (aunque nunca creyéndose a sí misma) ruega ser aceptada y reconocida como legítimo: *“De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose [...] No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito.”* (Cortázar 2022: 32; 37). El primer intento de matarlos se ve frustrado por una presencia inmediata de cercanía y conexión que no puede superarse mediante la racionalización. Esta responsabilidad moral surge también de la ‘mirada sin mirar’: *“No me miraba, solamente bullía y estaba contento, lo que era el más horrible modo de mirarme. Lo encerré en el botiquín vacío y me volví para desempacar, desorientado, pero no infeliz, no culpable, no jabonándome las manos para quitarles una última convulsión. Comprendí que no podía matarlo.”* (ibid.: 35). Esta idea corresponde al concepto de Levinas de la responsabilidad moral, que se desarrolla y surge del encuentro con el otro, más precisamente con el rostro y la mirada del otro.

Cortázar, sin embargo, parece eludir en cierto modo esta necesidad física del “rostro” cuando habla de la ‘mirada sin mirar’, el animal no necesita establecer contacto de la forma estrictamente antropomorfizada en que lo hacen los humanos, los animales tienen naturalmente una forma completamente diferente de relacionarse con su entorno, pero la presencia del animal, palpable e inmediata (a través del contacto de la piel y el pelaje, la sensación del conejo examinando su entorno, etc.), en definitiva, la percepción irrefutable de una vida que está frente a ti, es, una mirada que conlleva una consecuencia moral y una irrenunciabilidad de responsabilidad subjetiva y acapara al ser humano en su totalidad. (*“How can an animal look you in the face?”* (Derrida/Mallet 2008: 7))

La vida de los conejos está completamente determinada por la voluntad del autor (él decide cuándo es “día” o “noche”, cuándo comen, duermen, cuándo y dónde corretean, etc.) pero esto también es cierto la dirección opuesta, los animales determinan y controlan la vida del narrador, que se ve obligado a armonizar completamente su vida con la de los conejos, que, aunque sea inconscientemente, ejercen un inmenso poder sobre su vida. (notable en la mezcla de realidades subjetivas: *“Le escribo de noche. Son las tres de la tarde, pero le escribo en la*

noche de ellos. De día duermen” (Cortázar 2022: 37). Esta relación entre narrador y conejos puede verse como un ejemplo de una dualidad deconstruida, la disolución de una jerarquía u orden entre dos esferas. La frontera entre animal y humano se vuelve frágil tanto a nivel empírico (el animal nace del humano, comparte su vida y su muerte), como ontológicamente (el narrador se siente uno con sus conejos, están físicamente separados pero unidos emocionalmente: “tan de uno que uno mismo...”). Entre estas dos partes de un ser continuo no pueden establecerse relaciones de poder, que no se vuelven constantemente inestables y confusas. El animal se convierte en una realidad agónica y tormentosa para el humano, pero al mismo tiempo en una experiencia innegable e íntima de parentesco y extensión de los límites del yo: “*Human identity rests on the animal. [...] Humans may, in fact, be behind subordinate, subject to, and so forth to the animal*” (Farrar 2015: 7:56-8:12). El sujeto se vuelve más y más “sujetado” del animal: la carta se escribe por los conejos, la vida se vive dependiendo de ellos, el suicidio se desencadena por, y con, ellos. En contra de los principios del humanismo kantiano o cartesiano, el animal se presenta aquí no como objeto o máquina, sino, aunque quizá no sea un individuo, como sujeto. El conejo permanece detenido e inalcanzable en su ‘animalidad’, pero se establece sin embargo una conexión emocional y una dependencia del hombre que vuelve la relación mucho más compleja, íntimo e intuitivo. El ser humano también está *esencialmente* ligado al animal y no puede simplemente destruirlo o romperlo por un bien mayor o en nombre del “orden” mayor del apartamento. Pero mientras los conejos son mudos, el narrador dispone naturalmente del poder del discurso. El texto, ‘siguiendo al animal’ reproduce las limitadas posibilidades de movimiento del conejo, prácticamente toda la acción transcurre dentro del piso, el lector, como el conejo, está encerrado en él en “*su llano mundo blanco tamaño carta.*” (Cortázar 2022: 34). Cuando el narrador se va, esta ausencia se hace visible y se acentúa con una distancia, un vacío blanco en la página. El mundo del texto (y de los conejos en su noche artificial del armario) se detiene sin la presencia del narrador; cuando éste regresa, la historia se reanuda. El espacio del texto es el espacio del piso, que poco a poco se llena de conejos, dejando al narrador sin salida existencial. Dentro de este espacio de vida moderna y urbana, otros animales sólo aparecen de forma fantasmagórica. Están marginados y mercantilizados, considerados como un producto u objeto, algo que se compra, regala y consume: “*una vida no distinta a la de tantos que compran sus conejos en las granjas...; ¿Cómo explicarle que un capricho, una tienda de animales?*” (ibid.: 34). Aparte de los conejos que acceden “a la fuerza” a través del narrador, el animal sólo aparece como presencia en la ausencia. En la primera frase encontramos un “*cisne con polvos*” (ibid.: 31) cuyo “*aletear*” (ibid.: 31) hace revivir por un

momento al animal que en él se conjura (o esconde), el narrador evoca la metáfora de un caótico “*bando de gorriones*” (ibid.: 32) y en el cuarto de baño hay una estrella de mar muerta y seca “*que ha puesto usted sobre la bañera y que a cada baño parece llenarle a uno el cuerpo de sal y azotes de sol y grandes rumores de la profundidad.*” (ibid.: 35). El animal se transforma en símbolo (“cisne con polvos”), metáfora (“gorriones”) u objeto decorativo (“estrella de mar”).

...The animals of the mind cannot be so easily dispersed. Sayings, dreams, games, stories, superstitions, the language itself, recall them. The animals of the mind instead of being dispersed, have been co-opted into other categories so that the category animal has lost its central importance... (Berger 2009: 25)

El animal material es un extraño en el espacio humano moderno, su mirada ya no está presente, ha sido completamente ‘cosificado’ sólo evocando remotamente asociaciones con su naturaleza subyacente.

Aunque ambos acontecimientos sean involuntarios, en “Carta a una señorita en París” encontramos una trayectoria narrativa antitética a la de “Axolotl”, donde el animal se acerca de lo lejos, eventualmente mezclándose con el yo-narrador, sino el animal sale del yo, esta vez, sin embargo, una comunicación parece imposible. Mientras el narrador en axolotl está convencido de su conexión íntima con los animales, hasta su convergencia existencial, en “Carta a una señorita en París” el animal saliendo del narrador mismo, le parece pronto más y más ajeno y distante, los dos seres una vez separados parecen vivir distanciándose continuamente (más analógico al axolotl-yo y yo-humano al final de “Axolotl”). Aunque al principio se sienta conectado y ‘uno’ con él, el alejamiento está tanto inminente como ineludible. ¿La existencia de los conejos y su trágico fin plantea la cuestión: que es una manera posible de ‘vivir con el animal’?:

”What is “living with the animal”? What is “cohabiting” with the animal? That is the question of *mitgehen* and *mitexistieren*. The animal can *mitgehen* with us in the house; a cat, for example, which is often said to be a narcissistic animal, can inhabit the same place as us, it can “go with us,” “walk with us,” it can be “with us” in the house, live “with us,” but “it doesn’t exist with us” in the house. (Derrida/Mallet 2008: 145)

¿Hay un “*mitgehen*”, una ‘co-existencia’ o tal vez una especie de “*becoming-with-companions*” (Haraway 2008: 38) con los conejitos? ¿Lo perciben, hay una interacción, una confirmación, una respuesta? La ironía del cuento es también su tragedia, los conejos no son conscientes de la crisis existencial que provoquen, su vida transcurre paralelo y de cierto modo desconectado al mundo que habita el narrador.

El mundo de los conejitos es definido como “el apartamento”, su cielo es el techo, su sol las lámparas: “*Su menuda conciencia debía estarle revelando hechos importantes: que la vida es un movimiento hacia arriba con un clic final, y que es también un cielo bajo, blanco,*

envolvente y oliendo a lavanda, en el fondo de un pozo tibio.” (Cortázar 2022: 35). El espacio que habiten es totalmente artificial (transl.: Berger 2009: 35), sin que ellos tuvieran conocimiento de esto. El narrador y con él el texto se ‘vuelve animal’ para un momento, imaginando la “experiencia-conejo” desde un ángulo lo máximo posible alejado de lo humano, desprendido de conocimientos, estructuras significativas o conceptos antropomorfos, formado por las percepciones sensoriales e impulsos de su ‘captivación animal’. Existen en un cosmos diferente, otorgado por su fisionomía conejil, su “Umwelt” específico. De algún modo, el narrador y los conejos son uno, tal vez por eso no puede haber un encuentro de contemplación mutua como en “Axolotl”. Es un devenir-animal, un ‘devenir-conejo’ a la vez que se encuentran “*huddled-together*” (Derrida/Mallet 2008: 10) en un territorio limitado. El narrador se vuelve un dios, un dios atormentado, imaginando muerta su propia creación, mientras los conejos viven junto a él, pero nunca *con* él. Pobre-de-mundo (“weltarm”), limitado en su relación con el mundo que siempre es determinado por su “esfera de las pulsiones y deseos”: „*The animal doesn't know how to “let be,” let the thing be such as it is. It always has a relation of utility, of putting-in-perspective; it doesn't let the thing be what it is, appear as such without a project guided by a narrow “sphere” of drives, of desires...*” (Derrida/Mallet 2008: 159).

El narrador es un hombre sujetado al orden, un orden suyo específico, como enfatiza repetidamente, tiene un sistema para los conejos, un sistema sin el cual se siente desamparado e inseguro, incapaz de adaptarse a las nuevas circunstancias. El proceso de la ‘producción de conejitos’ está similarmente caracterizado por una secuencia sistemática de pasos metódicos:

Cuando siento que voy a vomitar un conejito me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco. (Cortázar 2022: 33)

El narrador saca los conejos de su garganta como un mago los saca de un sombrero de copa, el lenguaje visual es muy parecido: un conejo blanco al que sacan por las orejas, ambos actos parecen tener una estructura y un orden propio de su ejecución correcta. Pero el contraste consiste en su diferencia ontológica, mientras que el acto del mago es pura apariencia, creada para ‘engañar’ y maravillar ante un gran público, la maravilla verdadera se vuelve insoportable, es pura incomprendibilidad ante la cual el hombre está tan indefenso como el conejo. La superioridad jerárquica que existe entre mago y conejo, sujeto y objeto, se anula aquí, ninguno de los dos tiene el control de la situación. La figura del mago también es interesante desde un punto de vista general, la tarea consiste en la realización de una ilusión que, sin embargo, es reconocida como tal por todo el mundo (excepto quizás por los niños).

Se trata de una mentira transparente, cuya aparición se reconoce como tal y al mismo tiempo se niega. A modo de comparación, si nuestro narrador realizara su ‘truco’ delante de un público, generalmente se asumiría que se trata de una ilusión (es decir, falso, un fingimiento) y, por lo tanto, se respetaría socialmente. Sin embargo, si la verdad saliera a la luz, la reacción sería impredecible, ya que un acontecimiento de este tipo podría no atenerse a ninguna etiqueta o norma social o cultural. El ‘milagro’ elude así el marco social y deja desamparada a la persona, que prefiere llevar a cabo esta actividad en secreto por miedo a la degradación o humillación social y personal. También visible en su obstinación por la culpa, de lo que el protagonista no parece capaz de desprenderse, aunque lo rechace o intente minimizarlo. La cuestión de la culpa aparece repetidamente en el texto:

Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, [...] (31) desorientado pero no infeliz, no culpable, no jabonándome las manos para quitarles una última convulsión. (35) [...] Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable en el destrozo insalvable de su casa. No tuve tanta culpa, (Cortázar 2022: 40)

¿Quién tiene la culpa, el narrador, por crearlos, por no matarlos, o sería más culpable entonces? La culpa de sus actos, sus actos posibles y los actos no llevado a cabos, tanto como la vergüenza acerca de su rara condición son dos de los más importantes aspectos del cuento. La culpa y la vergüenza son sentimientos que remiten tradicionalmente a la cosmogonía bíblica, en la cual quedan manifestado como dos de las fundamentales diferencias entre hombre y animal: la culpa que pesa sobre el sexo de Adán de haber comido del árbol del conocimiento y la vergüenza que sigue del estar desnudo ante la mirada del otro. *“There is thus a crime, shame, distancing, the retreat of the criminal. He is at the same time put to flight, hunted, and condemned to shame and dissimulation. He must hide his nakedness under a veil.”* (Derrida/Mallet 2008: 43). La vergüenza de estar desnudo, de ser un animal, se repita en la vergüenza por la existencia de los conejos, presencia animal, al igual que parte íntima del hombre, desnudándole en su vulnerabilidad metafísica. El hombre occidental se avergüenza de lo que ve como animalidad en sí mismo. Al mismo tiempo la vergüenza del hombre moderno no sólo remite al Jardín del Edén, además, está ligado a su herencia y naturaleza animal propuesto por las tesis de Darwin.

Freud described three great historical wounds to the primary narcissism of the self-centered human subject, who tries to hold panic at bay by the fantasy of human exceptionalism. First is the Copernican wound [...] The second wound is the Darwinian, which put Homo sapiens firmly in the world of other critters, all trying to make an earthly living and so evolving in relation to one another without the sureties of directional signposts that culminate in Man.” (Haraway 2008: 11)

Los conejos le hacen consciente de su parte animal de la que se avergüenza. Por lo tanto, el animal está, en su ‘desvergüenza’, vetado de discurso y existencia social. El narrador compara este acto de parir conejos con otras actividades privadas que los humanos no comparten con

los demás (por ejemplo, intimidades físicas que aluden a su naturaleza animal, ‘primitiva’ como el sexo o la micción) se deduce de ahí que ser ‘impropio’ es ser ‘animal’. Los conejos se le presentan sin pudor, en su desnudez natural, “enteramente un conejito” y al mismo tiempo una prolongación del yo, una existencia irreductible, una intimidad.

Desde esta perspectiva el animal aparece en el texto como manifestación de la incoherencia espiritual del hombre, del “*fragmented self*.” (Backer 2000: 165) del sujeto humano moderno. Como simbolización del yo fracturado y del “ser-fuera-de-sí” puede entenderse como reconocimiento del “*post-romantic subject [...] of its own dividedness*” (ibid.: 165). El conejo en la mano del narrador es parte de él, pero al mismo tiempo exterior y ajeno, si lo mata, también mataría una parte de sí mismo. El hombre es el animal “*that I am and that I am following*” (comp. Derrida/Mallet 2008: 102) siguiendo a los conejos finalmente también a su destino mortal.

4. Antonio di Benedetto: la muerte del hombre

Los animales no humanos están omnipresentes en la obra de Di Benedetto. Nacido en 1922, el escritor porteño se ocupó intensamente de la ‘cuestión animal’ y de su significado para el humano y la proposición de una ‘humanidad’ como condición existencial. Aunque quizá no tan conocido como sus compatriotas Borges y Cortázar, su obra ha gozado de renovada atención en las últimas décadas, especialmente por su gran novela *Zama*, pero también por su colección de fábulas y cuentos, debido a su diversidad interpretativa y su profundidad psicológica. Los tres textos que aquí se comentaran “Mariposas de Koch”, “Nido en los huesos” y “Reducido” proceden de su primer libro, *Mundo animal*, una colección de “fábulas” o cuentos que “*se caracterizan por su economía narrativa, por asumir la incertidumbre como eje de la ficción y por un deliberado rechazo del plano realista y referencial* (Rodríguez 2016: 213), situando el encuentro entre animales y humanos en el centro de la trama. Los humanos se encuentran enredados en conflicto y en convivencia con los animales no humanos, en un mundo caracterizado por lo “*anómalo*” (Arce 2016: 126), que no permite ya un modelo metafísico constante, la orientación espiritual o la visión de un sentido transcendental coherente.

La crítica no deja de señalar la importancia de los animales a lo largo de toda la obra de Di Benedetto, su atracción permanente hacia el misterio del mundo de los irracionales. Si bien el mismo autor señala, en un texto introductorio a la segunda edición de *Mundo animal*, su relación inicial con la fábula: “Esos cuentos son fábulas; los irracionales asumen personificaciones; el libro lleva propósitos moralistas” [...] (“Borrador de un reportaje”: 9), la mayor parte de los estudios (Boldori, Maturo, Corro, Filler, Castellino, Néspolo) observan un alejamiento de esta función tradicional y un progresivo acercamiento simbólico de lo animal hacia las zonas oscuras, ocultas y a menudo atemorizantes del ser humano. (Varela 2016: 280)

La esperanza, el afán y la lucha del sujeto humano por sentido y redención moral y existencial le enfrenta una y otra vez con lo no humano, lo incomprensible, lo incomprendido y lo irracional. Los relatos se ofrecen como “...*el señalamiento delo indiscernible o indecible, la confesión de la imposibilidad misma de revelar/nombrar lo animal.*” (Criach 2018: 40).

Buscando protegerse de la arbitrariedad de la existencia, el hombre se encuentra a merced del absurdo inconmensurable y de la fragilidad de su existencia. El hombre ya no es el dueño de la creación, sino que se encuentra sometido a ella; el sujeto moderno, plagado de sueños, anhelos y temores (arrojado desde las alturas de la idealización humanista-ilustrada) apenas puede sostenerse entre la masa de (otros) seres vivos que surgen a su alrededor.

... hay quienes prefieren ir más allá de la idea de la metáfora animal y leer los cuentos como imágenes verbales, metonímicas, que hablan de modo figurado porque no hay término literal para ciertas experiencias humanas: en un sentido catacrético, lo ideal se vuelve material, la metáfora se literaliza, los animales se despojan de la pesada carga símbolo (Arce 2016; Yelin 2010). Por nuestra parte, creemos pertinente no descartar ninguna de estas lecturas, más aún por lo variado de los textos que componen *Mundo animal*. Como iremos viendo, la interpretación simbólica y metafórica parecerá ser la más pertinente en algunos, mientras que en otros, el borrado de fronteras, las metamorfosis, las irrupciones o las invasiones corporales, sugieren más bien un devenir animal-humano y una zona común que no se explica sólo mediante la clave simbólica, esta plurisignificante. Di Benedetto, en una entrevista, definió cada cuento de este volumen como “una indignación transfigurada” (ibid.: 39)

Los textos de Antonio di Benedetto se caracterizan por una sensación de fragmentación y desterritorialización, lo familiar se vuelve extraño y lo trivial adquiere una dimensión de lo extraño y amorfo: “*Deleuze habla de una zona de indiscernibilidad–y de indecibilidad–*” (ibid.: 53). Las fronteras entre humano y animal, entre lo humano y lo animal ontológicas son abolidos y redibujados, el mundo material se vuelve incierto y paradójico. Las ficciones de Di Benedetto son estilística y conceptualmente más pluralista y experimental que la de sus contemporáneos Cortázar y Borges menos preocupada por la comunicación de un hecho que por un sentimiento.

Su escritura se articula de una manera menos clara y resuelta, pero se caracteriza por una gran intensidad sugestiva y una cohesión de dinámicas oníricas irracional-intuitivas, impresiones de estados transicionales que dotan sus textos con densidad temática y gran resonancia emocional.

... puede observarse la presencia de otro grupo, posiblemente menos cohesionado y de más difícil caracterización, vigente también alrededor de mediados de la década de 1950 que recupera estos postulados de Borges y asume, por una parte, la línea fantástica o irrealista por

él sostenida y, por otra, la apertura a una tradición universal que amplía fronteras e incluye variadas y muy diversas genealogías. Es este último el caso de Antonio Di Benedetto que asume tradiciones de distintos espacios y poéticas, no siempre centrales sino muchas veces marginales. (Varela 2021: 131)

El propio Benedetto describió los textos de *Mundo animal* como “*fábulas*”²⁵ (Di Benedetto 2019: 16), pero, si lo son, son fábulas que reconfiguran y cuestionan constantemente a sí mismas, la certeza ontológica se transforma en incertidumbre y aporía metafísica. La fábula se reconceptualiza como un “*Juego narrativo entre lo fantástico y lo simbólico*” (Criach 2018: 40), “*donde prime el delirio interpretativo*” (Rodríguez 2016: 213) situándose “*en la experimentación narrativa y la ateritorialidad referencial*” (ibid.: 213). Una narración en estado de cambio perpetuo, con un ímpetu moral transcendental y visionario. Se aleja de su propósito clásico de difundir y preservar narrativamente los principios morales dogmáticos clásicos del discurso dominante de una cultura y se convierte en un instrumento de autocuestionamiento de la integridad y los principios morales y su justificación existencial. Si estas historias contienen un imperativo moral, está tan velado y reflejado que uno nunca puede estar seguro de haberlo avispado realmente.

En la siguiente sección, examinaré en detalle tres de los textos de Di Benedetto: “*Mariposas de Koch*”, “*Nido en los huesos*” y “*Reducido*”, extraídos de su primer libro de relatos *Mundo animal*, publicado en 1953. Un libro que casi rebosa de animales y animalidad, de modo que el hombre y lo humano parecen desvanecerse o difuminarse ante su presencia. A diferencia de Borges, o incluso de la mayoría de los cuentos de Cortázar, aquí el hombre parece perder cada vez más el control en la desesperada dicotomía entre el anhelo y el miedo a su propio desbordamiento hacia el “*devenir-animal*”:

El animal en Di Benedetto ha sido leído de modo predominante como metáfora de lo humano. Su simbolismo, como sentido que trasciende la fábula, la alegoría y el fantástico, ha obturado la posibilidad de una lectura no-metafórica: considerar el devenir animal del hombre y el devenir hombre del animal...” (Arce 2016: 125)

Los narradores, siempre sin nombre, de estas historias, contadas en su mayoría desde una perspectiva en primera persona, se encuentran enfrentados a lo ajeno, al otro, en una forma de violencia física transformativa; los animales penetran bajo la piel y en la existencia más íntima del alma o la psique humana y dejan a las personas cambiadas, si no aniquiladas. En muchos casos, los relatos de Benedetto se caracterizan por una fuerte fisicidad, un estilo que ya no quiere separar espíritu y carne, rompiendo con “*the fantastic mind/body binary*” (Haraway 2008: 71) de manera que se entrelazan estado mental y físico, el *cogito* racional de Descartes se ve encerrado de nuevo en la cáscara material y tiene que enfrentarse a una

²⁵ “La denominación de ‘fábulas’ entonces, como el mismo autor llama a estos cuentos, no resulta suficiente para categorizarlos” (Néspolo 2004: 47)

naturaleza insondable. La violencia física es violencia psíquica y los procesos psíquicos se vuelven físicos, allí donde animal y hombre o animal en el hombre se encuentran, rara vez hay un desenlace que despierte esperanza a un futuro mejor.

4.1. “Mariposas de Koch” – El cuerpo vuelto mundo

“Mariposas de Koch” es el primer cuento en *Mundo animal* y uno de los más cortos, abarcando algo menos de dos páginas. Similar al relato de Cortázar “Carta a una señorita en París”, la narración del cuento consiste en el monólogo de un narrador anónimo en primera persona en un intento de justificar o reinterpretar su estado ‘anómalo’.

Con respecto a los insectos, en dos relatos de *Mundo animal*, se presentan como símbolo de las agresiones externas que poco a poco van invadiendo al sujeto hasta destruirlo. En “Mariposas de Koch”, son mariposas blancas trasmutadas en rojo, que representan los escupitajos sanguinolentos del enfermo de tuberculosis. (Varela 2016: 291)

Sospechado (aparentemente) de padecer tuberculosis, la narración constituye una contranarrativa fantástica por los síntomas físicos del protagonista: “*Dicen que escupo sangre, y que pronto moriré. ¡No! ¡No! Son mariposas, mariposas rojas. Veréis.*” (Di Benedetto 2019: 45) Un día, el narrador observa a su burro “*mascar margaritas*” (ibid.: 45) y lo envidia por su “*serenidad de espíritu*” (ibid.: 45), sospechando que “*era obra de las cándidas flores*” (ibid.: 45), decide probarlas también, pero al momento que quiere coger una, se posa una mariposa encima („*tan blanca como ella*” (ibid.: 45)), y, tras una breve vacilación, el narrador decide comérsela.

Al impulso, sin embargo, le sigue la desilusión inmediata: „*Es preferible, puedo decirlo, verlas en el aire. Tienen un sabor que es tanto de aceite como de yerbas rumiadas.*” (ibid.: 45).

No obstante, pronto la primera mariposa siguen dos más, esta vez ‘contra la voluntad’ del narrador, zambullendo en su boca abierto, en un momento de sueño o aprovechando su “*modo un tanto estúpido de contemplar el trabajo de las hormigas*” (ibid.: 45). Las mariposas entran en su boca y de ahí van al estómago en lo que él supone son “*propósitos suicidas*”. (ibid.: 45). Pero las mariposas sobreviven dentro de él y pronto se desplazan del estómago al corazón como hogar permanente. Dan a luz a crías, que por su voluntad de volar pronto intentan escapar del cuerpo humano al aire libre. Sin embargo, debido a su nacimiento y crecimiento en la oscuridad del cuerpo humano, son ciegas e incapaces de volar, y mueren en cuanto

encuentran la salida por la boca del protagonista. Sus escupitajos de sangre son realmente mariposas, “*mariposas rojas de mi roja sangre*” (ibid.: 46) nacido en su corazón y tratando de salir por su boca: “*Si, en vez de volar, como debieran hacerlo por ser mariposas, caen pesadamente al suelo, como los cuajarones que decís que son, es sólo porque nacieron y se desarrollaron en la obscuridad y, por consiguiente, son ciegas, las pobrecitas.*” (ibid.: 46). Ficcionalizando como en muchos de los cuentos del libro un enunciado de sentido común (comp. Romero/Arce 2017: 106), el relato reinterpreta el dicho de “tener mariposas en el estómago” trasladando las mariposas del estómago al corazón, un espacio metafóricamente vinculado con el amor y la bondad, pero realizado con una cierta fisicidad pesadillesca, resultando en una especie de defiguración grotesca del sentido original.

Aunque el comienzo del relato muestra ciertas aproximaciones al pensamiento de la filosofía natural, crítico de los axiomas de ilustradores como Kant y sus sucesores: “*Grounding the dignity and exceptional position of the human being on its separation from and denigration of both other animals and nature is a trait Kant shares with his successors, Schiller and Hegel*” (Flodin 2021: 109). La perspectiva del sujeto narrador revela una animalidad romantizada, algo admirable y ejemplar, bello e idílico: el burro pacífico, mariposas bellas y enamoradizos y hormigas laboriosas frente al racionalismo biológico y realismo pesimista del humanismo ilustrado. Sin embargo, esta visión idílica se tuerza y se transforma de una imagen de amor en una pesadilla de consumación y procreación perturbador de una naturaleza pervertida (el escupir las mariposas es al mismo tiempo una suerte de nacimiento similar a la de los conejitos de Cortázar, que, sin embargo, les acarrea la muerte inmediata).

Sin embargo, en “Mariposas de Koch”, la interpretación aludida surge del análisis de una serie de elementos textuales no tan evidentes: la oposición blanco/rojo de las mariposas, el anidamiento en el corazón, la formación de una familia. De esta manera, los insectos pequeños son el amor apasionado que entra subrepticamente y va devorando poco a poco al sujeto. Observamos, además, que en prácticamente toda la obra de Di Benedetto hay una asociación explícita entre eros y tánatos como dos caras, inseparables, de una misma realidad. (Varela 2016: 292)

Cabe suponer que se trata de un narrador sospechoso, el relato funcionando como autoengaño, un sueño embelleciendo la realidad que el protagonista fabrica posiblemente más por sí mismo que por otros. La repetición conspicua de interjecciones relativizadoras y subjetivizadoras subraya y acentúa la subjetividad y la incertidumbre. (“*el segundo, debiera decir, creo y...o*” (Di Benedetto 2019: 45); “*La tercera, estoy persuadido...*” (ibid.: 45); etc.) El título puede interpretarse de varias maneras. Por un lado, es una alusión directa al “bacilo de Koch”, “*el bacilo, una forma de vida ni humana ni animal*” (Romero/Arce 2017: 102) responsable de la enfermedad pulmonar tuberculosis, muy extendida en Europa a principios de la era industrial y a menudo mortal sin tratamiento. Así pues, el título nos proporciona una

clara indicación de cómo puede interpretarse la siguiente narración, pero aparte de esto el título también ofrece la posibilidad de otras asociaciones.

Si queremos utilizar el texto de forma deconstructiva, “de Koch” también podría leerse como una indicación de propiedad o pertenencia, una declaración de la afiliación de las mariposas a “Koch”, a quien podemos imaginar como el narrador sin nombre en primera persona, o también como un marcador de origen, en el sentido de que las mariposas *proceden de* ‘Koch’. Esta reinterpretación revela una transformación paradigmática del cuerpo del sujeto, revelando su dimensión y condición espacial y territorial. El humano se ha convertido en mundo, adquiriendo características y propiedades de un lugar o un paisaje. “Koch”, si queremos llamar así al narrador en primera persona, pierde toda cualidad de agente y se convierte en materialidad circunstancial, en hábitat vital de la mariposa. *“Cuando el cuerpo se presenta, en cambio, como una vivencia extraña e intraducible, como materia anónima y múltiple, es porque alguna frontera del discurso humanista ha sido traspasada y, en consecuencia, alguna norma de la regulación biopolítica, trasgredida.”* (Yelin 2020: 59). Mientras que antes la mariposa era negada por el hombre en su subjetividad potencial, es decir, posibilidad de conciencia, ahora es el hombre quien aparece como un puro fenómeno natural, una ‘cueva de carne’ en la que la mariposa descubre su nuevo modo de ser. En los relatos de Di Benedetto el cuerpo revela su carácter como territorio de intercambio:

...el cuerpo es el espacio-hábitat del ser viviente que hace posible su misma existencia. La corporalidad es un aspecto común entre humanos y animales, un área compartida donde se ponen en juego lo que los diferencia y lo que los aproxima, las necesidades y los deseos, la enfermedad, las ansias de vivir y las tendencias autodestructivas. (Criach 2018: 54)

Para el narrador en primera persona, sin embargo, este estado de coexistencia, de “entanglement” involuntario con el animal no es en absoluto percibido como positivo. (Se podría imaginar fácilmente una versión en el que un encuentro similar sería caracterizado por un tono de asombro maravillado más propio del cuento de hadas). En cambio, el narrador los considera meramente: *“inquilinos gratuitos”* (Di Benedetto 2019: 46) indeseados de los que hubiera preferido librarse.

La narración tiene sin duda una cierta cualidad mágica, caracterizada por una especie de lógica onírica que pasa de una equivalencia estética entre mariposa y flor (*“se posó en la flor una mariposa tan blanca como ella.”* (ibid.: 45)) (una semejanza óptica entre animal y planta que se refleja en la similitud ortográfica de las palabras “mariposa” y “margarita”), a la imaginación de una similitud ontológica. La dimensión fantástica se vuelve dominante y explícito con la transformación del cuerpo humano en el hogar de una ‘familia’ de mariposas. Lo llamativo aquí es la transformación de un fenómeno del ‘mundo exterior’ y amoral, un

objeto o ‘cosa’ correspondiente al dualismo cartesiano, en un ser entrando en el cuerpo humano como en un espacio alegórico, antropomorfizado dentro del corazón humano. Mientras que el protagonista se come la primera mariposa sin vacilar y, a lo sumo, con un interés ligeramente morboso, a partir de ahí se convierte (según su narración) en un receptor pasivo y sin resistencia de las mariposas invasoras. Supone que se trata en la siguiente mariposa de un macho que (“*como es propio del carácter romántico suponible en una mariposa*” (ibid.: 45)) se lanzó tras su “*amada*” (ibid.:45) ya muerto en un intento de suicidio. Pronto una mariposa femenina, sigue al masculino. Posteriormente, las dos mariposas supervivientes se niegan a abandonar de nuevo el cuerpo humano, se trasladan finalmente del estómago al corazón y una vez instalado empiezan a reproducirse y criar sus hijos.

Se trasladaron al corazón, más reducido, quizás, pero con las comodidades de un hogar moderno, por lo que está dividido en cuatro departamentos o habitaciones, si así se prefiere nombrarlos. Esto, desde luego, allanó inconvenientes cuando el matrimonio comenzó a rodearse de párvulos. Allí han vivido, sin que en su condición de inquilinos gratuitos puedan quejarse del dueño de casa, pues de hacerlo pecarían malamente de ingratitud. (ibid.: 46)

El cuerpo del narrador se convierte así en hábitat ‘doméstico’, el contra-espacio interior mercantilizado y antropologizado, de un mundo exterior indeterminado. Las mariposas invasoras le muestran, como alegoría de la tuberculosis que padece, su impotencia sobre su propio cuerpo, su negativa a abandonarle expone al ser humano ‘ilustrado’ y supuestamente autodeterminado como un sujeto impotente sometido a la biología y al entorno. Su cuerpo no le pertenece ya, sino que es refuncionalizado e instrumentalizado en el contexto de la invasión de las mariposas y reconfigurado como ‘espacio vital’.

La fábula alterna a la perfección estados emocionales diversas y paradójicas como la curiosidad, el desconcierto, la confusión, la angustia, la maravilla, la repugnancia, el asombro y una especie de comedia esperpéntica de lo grotesco, así como el miedo existencial en el lapso de unas pocas frases o los entrelaza simultáneamente, por lo que se amplifican y contrastan entre sí. Esa pluralidad de sensaciones hace aún más difícil articular el efecto del cuento de forma concisa.

Asimismo, el carácter dual de los animales, transparentes del comportamiento humano, oscila permanentemente entre el Bien y el Mal, ya como fuerzas protectoras ya como elementos agresivos y violentos. De este modo, el carácter bisémico propio de la fábula pierde fuerza y los significados se complejizan acercándose progresivamente al símbolo. [...] a la función del reino animal en su primer libro de cuentos que “coincide con la que le es tradicionalmente asignada por la fábula” aunque la atmósfera que en ellos persiste es “la delirante y obsesiva de los libros de Kafka y del Cortázar de Bestiario” (Varela 2016: 280)

El ser humano como hábitat vital (como lo es para muchas criaturas, algunas beneficiosas para su existencia, otras neutras, otras perjudiciales) produce, por así decirlo, en un intercambio biológico-simbiótico con los insectos, una descendencia que se ha adaptado a su

nuevo entorno. Las jóvenes mariposas, rojas por la sangre de su morada, son ciegas e incapaces de volar, crecieron en la oscuridad, lejos de la luz del sol. En su intento de salir al exterior mueren miserablemente. Las jóvenes mariposas ensangrentadas saliendo del interior del narrador por su garganta parece la visión de un nacimiento grotesco, de un ser deformado y condenado a muerte a partir de una extraña simbiosis de humano y mariposa. Son mariposas ensangrentadas, manchadas simbólicamente y existencialmente por el hombre, figurando como el opuesto diametral de la mariposa blanca del principio, el animal inmaculado por el humano, símbolo de inocencia y pureza. El espacio interior y exterior son dos opuestos antitéticos, la naturaleza de las mariposas les pide volar al aire libre (*“Es preferible, puedo decirlo, verlas en el aire”* (Di Benedetto 2019: 45)) y cuando las mariposas jóvenes impulsado por su naturaleza tratan salir del cuerpo natal caen moribundos al suelo. El espacio interior de lo humano, el corazón figura aquí como cueva mágica realista, un espacio de lo fantástico o surreal, pero en cuanto salen de la boca entran la realidad y mueren.

El relato articula así una separación de hábitos o espacios vitales, el de la naturaleza, representado por las flores y el aire libre, hábitat natural de la mariposa y por otro lado el espacio interior del humano, un mundo antropomorfizado y desnaturalizado, produciendo animales ciegos e incapaces de volar, resultado de un acto humano de consumo carnívoro. El destino de los párvulos ciegos anticipan el del narrador, que, condenado a muerte, intenta liberarse de ella a través de su boca (la historia que cuenta): volar por así decirlo, mientras golpea el suelo de la realidad. *„Así es como han empezado a aparecer estas mariposas teñidas en lo hondo de mi corazón, que vosotros, equivocadamente, llamáis escupitajos de sangre. Como véis, no lo son, siendo, puramente, mariposas rojas de mi roja sangre.”* (ibid.: 46). La reinterpretación de sus escupitajos sangrientes como párvulos sirve como un distanciamiento de su propio cuerpo moribundo al mismo tiempo que revela el sentimiento de desidentificación con este cuerpo que se revela como naturaleza incontrolable, un organismo al final independiente del sujeto consciente, que siempre permanecerá cerrado al *cogito* vinculado con él. El animal o los animales están ‘cautivados’ (“captivated” (Kuperus 2007: 6) en su entorno, el burro, la mariposa o las hormigas, todos ellos existen sólo dentro y para su ‘Umwelt’, el campo de estímulos específicamente ajustado a sus necesidades existenciales. El ser humano (el protagonista), a su vez, es independiente y aislado, está desvinculado de la creación, de la existencia que tiene ante sí, como una colección indistinguible de fenómenos, de cosas-en-sí (*“being as such”* (comp. ibid.: 6)), de las que le corresponde elegir qué significado tiene para él. En un acto de imitación y acercamiento al animal decide recontextualizar la flor como un bien comestible, lo que luego se traslada por analogía a la

mariposa. En esta autonarrativa, el hombre se caracteriza principalmente por el consumo, la impotencia y la observación. Está fuera del mundo de los animales, que, según Heidegger, son pobres de mundo (*"poor in world"* (ibid.: 19)), encerrados en sus respectivas burbujas, determinados (y por tanto libres de conflicto), persiguiendo su destino biológico. El hombre, excluido e infeliz, es seducido por esa (aparente) serenidad del burro.

"Y por qué no." (Di Benedetto 2019: 45) – Con esa pregunta retórica se marca la diferencia el humano ante el animal, el hombre tiene mundo y *Dasein*, es consciente de las cosas-en-sí y de sus diferencias, esta pregunta del "¿Por qué no?" ante el ímpetu de comerse la mariposa enfatiza la desigualdad conceptual al mismo tiempo que las hace posibles en primer lugar. Solo el humano tiene esa posibilidad de elegir libre sobre la posibilidad y el significado de la cosa-en-sí. El burro, como la mariposa o las hormigas, corresponden a su naturaleza, permanecen fijos en su manera de ser y como resultado sólo pueda actuar de una manera. El hombre es indeterminado y desvinculado de la obligación de sus impulsos. Actúa y elige conscientemente por lo que posee una cualidad moral, aunque el valor moral sea incierto. Comerse una mariposa puede parecer 'incorrecto' por diversas razones (reglas de comportamiento social, nociones de 'conducta decente' o contexto cultural), pero en el relato la mariposa no se registra como sujeto moral en las consideraciones del narrador. Esta posición ante la naturaleza y otros seres no humanos se puede considerar fruto de un *"hierarchical and an irreducible anthropocentrism"* inspirado en los pensamientos de Kant y Descartes donde: „*humans have a superior position and nature is considered as a mere resource*" (Lindgren/Öhman 2019: 1208). La cuestión fundamental acerca del animal que propone Derrida, el *"Can they suffer?"* (Derrida/Mallet 2008: ix) de Bentham no se formula, la mariposa se muestra tal vez demasiado distante en semejanza al humano, demasiado pequeño o "inconsecuente" para hacer el narrador considerar su acción como un acto entre sujetos moralmente relevantes, sino que se categoriza meramente como un acontecimiento desagradable para él. *"Similarly, is not one aspect of the construction of the carnophallogocentric subject the 'consumption' or 'sacrifice' (forced, imposed, not selected) of other beings to his (or her) needs or wants?"* (Potts 2017: 38). Los animales (en este relato) son mudos, no tienen voz, en comparación con los humanos, que utilizan la suya para comunicarse, para hablarse a sí mismos y construir esta fábula sobre sí mismos. Enfatizando a nivel metatextual la supuestamente *"identifying characteristic of the human: language."* (Agamben 2004: 34). Identificándose con lenguaje *"...the speaking man places his own muteness outside of himself, as already and not yet human"* (ibid.: 34-35). Las mariposas no tienen "lenguaje" y en consecuencia son categorizados como zoë: *"bare life"* (ibid.: 15) o,

“killable life” (Haraway 2008: 89). Es a partir del ‘suicidio’ de las dos próximas mariposas, que no solo llegan a su estómago intacto, pero permanecen en él, empezando otra vida en el interior del cuerpo humano y produciendo crías.

Al mismo tiempo se nota la humanización ficcionalización creciente de los animales en su interior, empezando por la intuición del suicidio, algo que generalmente sólo se atribuye a los humanos.

Maudsley applied these arguments directly to animal suicide in 1879, when he wrote an article in *Mind* dismissing reports that a sick dog had deliberately drowned itself. ‘It is quite possible’, he argued, ‘that an animal in a state of excitement or delirium from pain and illness may make a frantic rush that issues in its death, just as a human being may do; but this is quite a different thing to a distinctly conceived and deliberately perpetuated suicide’ (Ramsden 2014: 211)

El animal generalmente no se suicida, aunque aumente su sufrimiento como consecuencia.

Implica un sentido de finitud y concepto de mortalidad que la filosofía occidental desde Kant hasta Heidegger ha considerado ajeno a la existencia animal no humana, alzándolo como uno de los atributos exclusiva y distintamente humanos.

But, of course, if it is finitude that is to be insisted upon, this question of finitude as origin of the three questions that support that question “What is man?” it is because what man and the animal have in common, let us remember, is finitude, a certain finitude. They are both mortal. The stone isn’t “finite”: it is finite but there is no “finitude” to the stone. One would never speak of the finitude of the stone, whereas one can speak of a finitude of the animal, like that of man. But the distinction that Heidegger is going to draw, in the gesture that we are going to repeat after him, is the limit between animal and human, such that only the human is “finite” in the sense of finitude that is in question here. The animal isn’t finite in this sense. Although, wouldn’t you say, this statement is difficult to accept! It doesn’t have finitude just as it doesn’t have speech, just as it doesn’t die “properly,” properly speaking, etc. (Derrida/Mallet 2008: 150)

El suicidio en extensión de esta característica significa una línea de demarcación por la cual se intentado demarcar una diferencia categórica, o por otro lado enfatizar una semejanza sorprendente entre humano y animal no humano. Al mismo tiempo el ser animal permanece de algún modo en su anonimidad animal, inidentificable, desbordado e infinito en su identidad múltiple, en contraste con el individuo humano solitario y ‘finito’.

La trama del relato se desencadena por la actividad de observar a los animales no-humanos, dándoles al mismo tiempo *significado*, un papel y un valor simbólico dentro del mundo y su narrativa, a través de su observación de lo cual el propio animal no es consciente. (“Yo veía a mi burro mascar margaritas y se me antojaba que esa placidez de vida, esa serenidad de espíritu que le rebasaba los ojos era obra de las cándidas flores...”; “... mi modo un tanto estúpido de contemplar el trabajo de las hormigas” (Di Benedetto 2019: 45)) Se nos presenta siempre una *perspectiva*, el lector no tiene acceso a la realidad diegética como hecho estable. Queda velado detrás una fábula difuminadora de los acontecimientos reales. A los que experimentamos mediante y reflejado por, un temperamento y un *worlding* antropocéntrico.

El énfasis está en la percepción y la conjetura por parte del sujeto humano actuante. Contar esta historia le desconecta de la realidad y de la naturaleza de su cuerpo moribundo, es una huida hacia el lenguaje y el sueño, la imaginación. En el universo benedettiano el hombre siempre está solo, aislado de un mundo del que se siente alejado:

Una literatura ajena, un hombre que se siente ajeno. Las opciones estilísticas, constructivas y genéricas de los relatos de Di Benedetto afirman ese desajuste, ya que no oponen vigilia y sueño o vida e imaginación, sino que perciben al mundo como una dimensión más en el universo de las pesadillas, como una serie de ominosos enigmas. (ibid.: 20)

Hay una creciente fusión y disolución de los niveles de realidad. Lo que ha sucedido realmente, lo que es realidad y sueño, fantasía y hecho, ya no es claramente discernible. Lo fantástico ya no es lo extraño entrometiéndose en el espacio conocido, pero tampoco es ya un componente claro de una realidad narrativa. Más bien se encuentra en una fluctuación interminable entre diferentes significados y niveles de significación, adquiriendo aspectos de alegoría, sueño o fabula. La trama de la narración pragmática se desestabiliza y se vuelve incierta, y con ella el sentido de identidad de narrador y lector. *“No hay en ellas, como en los cuentos de Cortázar un primer plano de “normalidad o realidad cotidiana que tranquilice, aunque traicioneramente al lector”* (Rodríguez 2016: 213). En lugar de vincularse al concepto de una experiencia comprensible de la realidad, Di Benedetto evoca el aspecto pesadillesco de una oscilación psicodélica y una *“autre-mondalisation”* (Haraway 2008: 38) pluralizada y descentrada. Diferentes estructuras posibles de sentido se superponen al mismo tiempo, deshilachándose y enlazándose de nuevo (con bajíos acechando a cada paso). En comparación con el estilo hermético de Cortázar y, sobre todo, de Borges, los textos de Di Benedetto se asemejan a menudo a un torrente fragmentario y sensualmente desorientador del subconsciente (aparentemente) en libre asociación en una sucesión de imágenes inquietantes y desconcertantes que ya no permiten ni serenidad ni acción, sino que suelen avanzar con paso firme hacia el abismo non-conceptual. La referencia a la verdad es aquí superflua, incluso si de ellas parece invocarse un ímpetu moral, la enigmática indisolubilidad de su cosmogonía (y cosmovisión ética) hace que, en contraste a las fabulas clásicas, no se dejan fácilmente discernir principios morales simples, autoritarios y conservadores.

En el prefacio a la primera edición de *Mundo animal*, Di Benedetto escribe lo siguiente: “busco poner al lector en el juego de la literatura evolucionada, para internarlo en los misterios de la existencia que, si no le planteo, puedo suscitar en su imaginación, y también para convocarlo a una cavilación –más duradera que la lectura– sobre la perfectibilidad del ser humano” (1953, 8). Efectivamente, estos cuentos híbridos –algunos muy breves, como dentelladas al sentido común; oscilantes entre la fábula, lo fantástico y la alegoría; por momentos con carácter moralista y por momentos fatalmente amoraes; con secuencias oscuras o de final abierto– dejan al lector en una situación de incertidumbre acerca de qué lo constituye como humano. (Criach 2018: 39)

El trasfondo geográfico y cultural, el escenario de “Mariposas de Koch” se caracteriza por una ausencia llamativa. Una exclusión del contexto espaciotemporal que dificulta la integración de los acontecimientos en un entramado histórico o cultural-semántico. No conocemos ni el nombre de nuestro protagonista humano (masculino) ni detalles sobre sus circunstancias, su carácter o sus orígenes. Su interlocutor también permanece dudoso, un plural sin rostro que, como Ariadna en “La casa de Asterión” de Borges, sólo es hecho visible a través de la dirección del personaje a un interlocutor implícito (en un movimiento narrativo de exclusión inclusiva): “*Dicen que escupo sangre, y que pronto moriré. ¡No! ¡No! Son mariposas, mariposas rojas. Veréis.*” (Di Benedetto 2019: 45). Tal vez se dirige al lector ‘mudo’, a un colectivo (diegético) de terceros no identificados, o a la humanidad en general. En cualquier caso, la retórica recuerda como en muchas de Di Benedettos relatos a una justificación ante un tribunal, o una confesión, un intento de reinterpretar y transformar la realidad desagradable, que incrimina el ser y revela un cuerpo en su trivialidad y finitud mortal. El hombre se vuelve de observador a objeto o cuerpo observado, primero del todo ante sí mismo. Se sabe observado y juzgado como moribundo. El relato intenta invalidar esta traición física con el lenguaje y la narrativa, pero la sangre roja cayendo de su boca habla más convincentemente que las palabras que la siguen, y su historia no encuentra respuesta, sólo silencio.

El sujeto posmoderno se caracteriza por una experiencia vital de discontinuidad y fragmentación, el ser humano está dividido, surge una discordancia entre la realidad y la percepción subjetiva, el sujeto racional se convierte en un narrador fantasioso, un animal que “trata de cubrir sus huellas”. El relato enfrenta así el humano fabulador, el “*storytelling-animal*” (Gottschall 2013: 17) lo que aquí también se asocia con la mentira y el engaño o la ilusión con el animal comúnmente pensado “incapaz de mentir”: „*Lacan, for example, thinks the animal can pretend, certainly, but not deceive which is to say, according to his argumentation, that it could not lie, pretend to pretend, mislead by telling the truth.*” (Derrida/Mallet 2008: 77). El relato figura así por una vinculación de lo animal y lo humano a nivel diegético y a la pronunciación de la singularidad humana a nivel metadiegético. El devorar mariposas contiene algo instintivamente animal que adquiere una cualidad monstruosa dentro del paradigma humano. Se mezclan atributos de lo animal con el humano y de lo supuestamente humano con el animal creando un sentimiento y una experiencia inquietante oscilando oníricamente entre lo milagroso (la vida de las mariposas en el propio cuerpo) y lo grotesco, el apacible idilio se torna espeluznante e inquietante. Un énfasis en la fisicidad orgánica y sangrienta y un sentido de la propia carnalidad y mortalidad con aspectos

de horror corporal rompen el ambiente mágico y conducen a la visión surrealista de una realidad abrumadora e inarticulable.

4.2. “Nido en los huesos” – Violencia y misericordia

Como ya sugiere el título de ese cuento, el tema del cuerpo humano como posible hábitat de la existencia no humana se retoma otra vez en “Nido de los huesos”. El relato, narrado otra vez en primera persona, nos acerca de vida y pensamientos del joven protagonista, niño o adolescente, que, por soledad y buena voluntad decide, en otro giro hacia el realismo mágico, poner su cabeza al servicio de algún *“buen propósito”* (Di Benedetto 2019: 53), dejando anidar pájaros en su interior. La primera parte trata de un mono que, introducido en la familia y su vida doméstica por el padre del chico, elige una palmera solitaria de la propiedad como refugio. La vida del narrador y la del mono parecen corresponderse de forma misteriosa, aunque, o más bien a causa de ello, el narrador se resiste a la identificación, insistiendo ya en la primera frase la diferencia metafísica: *“Yo no soy el mono. Tengo ideas distintas, aunque se nos haya puesto, por lo menos al principio, en la misma situación.”* (ibid.: 51). Este comienzo enfatiza las similitudes entre los dos personajes e insta a la comparación e identificación de un mono (aún desconocido, pero específico) con el narrador, adelantando así el propio juicio del lector.

El mono, como la palmera, fue adquirido un día por el padre, como otra materialización de su riqueza inútil: *“Mi padre lo trajo como a la palmera. Le sobra tierra, le sobra dinero.”* (ibid.: 51) Aunque al principio espera que el mono *“fuese como un miembro de la familia.”* (ibid.: 51). Sin embargo, pronto se cansa de él y de la palmera en cuanto estos dos se niegan a someterse a su ley y voluntad, al contrario, parecen socavar el orden patriarcal y el poder soberano por su propia naturaleza ‘descontrolado’.

Puso la palmera y le pareció muy bien mientras permaneció joven y primorosa. Pero cuando se fue estirando, estirando, se fastidió de ella, por desgarrada y barbuda, por inadaptada, dice él. Porque la perdió de vista, creo yo, [...] Tampoco cayó en la cuenta de que el monito no se adaptaría, no sólo por cuestiones de clima, sino porque le sería imposible adaptarse a la familia,... (ibid.: 51)

Así el padre manda talar la palmera y desbrozar toda la zona, y poco después el mono, ya sin hogar, es despedazado por los perros: *“...el mono se escondió entre algunos cajones y baúles hasta que los perros, enardecidos por la sangre de un pollo que dio degollado unos pasos*

agónicos, se le echaron encima sin que nadie se los impidiera.” (ibid.: 51). La palmera como un heterotopos desterritorializado e inclusivamente excluido en el territorio cultural es finalmente aniquilado. El poder homogeneizante del orden patriarcal erradica los elementos extranjeros de su territorio, y la posibilidad de una otredad aceptable.

La siguiente sección de la historia, abre otra vez con la afirmación *“Yo no soy el mono”* (ibid.: 52), que ha adquirido un matiz más sombrío y ominoso.

Después de la muerte del animal, el protagonista inspirado por la *“cabeza hueca”* (ibid.: 52) del mono, decide poner su cabeza a disposición de pájaros como lugar de anidamiento:

“Quise hacer de ella, y fue sencillo hacerlo, un nido de pájaros.” (ibid.: 52). Esperando ser así *“de alguna utilidad”*. (ibid.: 52). Así su cabeza se vuelve nido para diferentes especies de pájaros: *“voluntaria y gozosamente, de mi parte y la de ellos”* (ibid.: 52) hasta que se instalan unos buitres que se están comiendo *“hasta el último trocito de mi cerebro.”* (ibid.: 53)

causándole un dolor constante e insoportable. Así que al final termina escondido entre los baúles como el mono, esperando que *“alguno de los que antaño dieron de comer al mono se compadezca de este acorralado y azuce los perros”* (ibid.: 53) para que le despedacen también. Pero no sin instar al lector a que no deje que esto le disuada de albergar asimismo pájaros en su cabeza: *“... que nadie, por conocer mi historia, se deje ganar por el horror; que lo supere y que no desista, si alienta algún buen propósito de poblar su cabeza de pájaros.”* (ibid.: 53).

El narrador se identifica con el mono, pero en el intento de distinguirse y alejarse de él, termina el relato anhelando por el mismo destino mortal. También parece interesante la referencia a las ideas de ambos como principal rasgo diferenciador: *“Tengo ideas distintas...”*. (ibid.: 51). Por un lado, la forma en que se atribuyen la posibilidad de ideas semejante a los de humanos a un primate parece contraintuitivo, lo que puede atribuirse a la tendencia general a negar la creatividad y el pensamiento consciente a los animales no humanos, al menos en una comprensión del pensamiento racional consciente. Las ideas en este sentido serían producto de la capacidad de pensar críticamente y reflexionar sobre la propia situación, e implicando en continuación la posibilidad de elegir libremente entre las diferentes opciones, lo que se considera específicamente antropomórfico (sobre todo por los filósofos de la Ilustración, Kant, Descartes, etc.). El animal, como ser puramente determinado por instintos y estímulos en el discurso clásico de la Ilustración, queda por tanto excluido del *cogito* humano. Existe en un estado de pura continuidad (Naturalmente, también se plantea la cuestión de cómo el protagonista ha experimentado o cree reconocer las ideas del mono y, además, y en qué consisten estas ideas).

...ese animal permanece en su otredad, en su inadaptación (“solo”, “meditabundo y huraño”, 49). El niño (como en el cuento anterior, la clave fantástica es admisible: su psicosis, su

autismo o su migraña, son la explicación racional-humana de su devenir-pájaros) persiste en su rareza, no se deja adaptar ni apropiar, defiende su rebeldía, expone su corporalidad a la corrosión, anhela su aniquilación en la voracidad de la jauría. Es el mono quien lo constituye como sí-mismo, él está si(gui)endo al mono. El niño sabe quién es (o sabe lo que no es) gracias al mono: esa revelación implica su renuncia a lo humano (la familia, el padre autoritario, la madre burguesa, etc.). (Romero/Arce 2017: 103)

La vida y la identidad del animal no humano y del joven narrador-sujeto humano están vinculadas de varias maneras en esta historia. En primer lugar, encontramos la figura del mono, que es visto por el narrador, que podemos suponer que es un niño (varón) o un adolescente, como una especie de existencia paralela, o ser fraterno. En su manera de experimentar y relacionarse con el mundo el niño esta muchas veces considerado y situado cerca del animal (“... *the language of little children and animals seems to be the same...*” (Flodin 2021: 113)). Mono y narrador también son sujetos de la misma estructura de poder hegemónico, ambos se encuentran bajo el dominio del padre, que es a la vez una figura de amenaza y un proveedor misericordioso. Pero, aunque el padre quiera que el mono encaje en la familia como un miembro más, apenas lo trata como a un sujeto humano y no duda en erradicarlo, arrancando la palmera, a la cual el mono había huido “*como el hijo vuelve a la madre*”) (Di Benedetto 2019: 51). En este entorno cultivado, civilizado y dominado, la palmera y el mono representan un cuerpo extraño que debe ser eliminado tras un intento de asimilación fallido (la palmera crece demasiado, el mono huye de la asimilación y antropologización). El mono se convierte también en una representación simbólica del estado de ánimo del narrador, que se siente aislado y solo en este mundo y en esta casa, que ve como su palmera.

Como él mismo admite, su palmera tiene muchas ramas y ramificaciones, mientras que el mono sólo tenía una. Así pues, los espacios también desempeñan un papel importante, tanto el espacio narrativo concedido a los diferentes seres como su espacio vital diegético y la forma en que éste se organiza.

The ‘text’, be it written word or image or even nature itself, informs how we encounter space and animals. Texts and imagery, furnishing our sociocultural imaginary, become signpost mechanisms by which relationships and identities are formed, perpetuated, distributed and challenged.it becomes clear that ‘texts’ are something done and a matter of doing – they are a verb as well as a noun. Moreover, it makes plain that texts are inherently spatial in that they occupy space, create spaces and connect spaces, but are also themselves made up of complex geographies. (Bull/Holmberg 2018: 7)

El mono está evidentemente marginado, relegado a una posición de huida reducida y expuesta (en lo alto de la palmera) y el narrador también huye del mundo paterno (de la opresión patriarcal) y hace así de “su casa una palmera” (comp. Di Benedetto 2019: 52). El relato produce la analogía de los conceptos de casa-palmera-nido, como idea del ‘hogar’, del espacio vital necesario para la prosperidad de vida y en un marco fabulesco moralista del bien

del mundo, del bien común de todos. El niño se siente desterrado de su nido, como el mono que queda exterminado en consecuencia de la destrucción de su refugio. El siguiente intento idealista de la refuncionalización de su cabeza como nido de pájaros se muestra finalmente incompatible con la existencia del humano, resultando en un destino paralelo con el del protagonista en “Mariposas de Koch”. *“Desde el título, “Nido en los huesos” ya anticipa una estructura similar: el refugio animal (pero también lo hogareño: “nido” es, a la vez, literal y metafórico, animal y humano) y la alusión a lo corporal.”* (ibid.: 102). Vemos que la fusión o hibridación del ser como un ente animal-humano contiene tanto la posibilidad de la muerte como la de la vida, aunque muchas veces a precio de la existencia del “yo humano”. La cabeza se vuelve otra vez el hogar para otros seres, esta vez pájaros, *“el narrador se convierte en “padre” y “nido” de ...seres que quieren volar, ser libres, despegarse”* (Arce 2016: 128). El cuerpo se transforma, ‘invadido’ y reterritorializado por una animalidad que solo reconoce objetos en término de su uso, y sus capacidades, la moralidad se desdibuja, al sufrimiento y la muerte llega la posibilidad de prosperidad y vida: *“la muerte se encuentre inscrita en la vida”* (Romero/Arce 2017: 106). El protagonista también se encuentra como un cuerpo extraño en este mundo del padre, lo que era la palmera para el mono (un ‘refugio’ fuera del control del padre) significa para el *“un libro, un amigo.”* (Di Benedetto 2019: 52).

Sin embargo, esta palmera ofrece un abanico de posibilidades mucho más amplio. Sistemas de refugio en un entorno de desolación afectiva, que ofrecen al sujeto acaralado salidas de supervivencia (‘lines of flight’). Pero en su papel de proto-persona adolescente, el narrador también se encuentra marginado en sus posibilidades. *“yo no soy el mono, pero también, por orden de mi padre, a causa de infracciones leves, en la niñez muchas veces tuve prohibido el acceso a la mesa”* (Di Benedetto 2019: 52). Ahí se manifiesta una relación de proximidad como de jerárquica entre la existencia del niño y la del mono. La idea de que el estado del niño es el más parecido al del animal se remonta a Aristóteles: *“a child hardly differs for the time being from an animal...”* (Berger 1993: 20) y ha sido reiterado de diferentes maneras hasta la actualidad: *“For Deleuze and Guattari, children exhibit a particular ‘proximity’ to becoming-animal: ‘all children ... bear witness to an inhuman connivance with the animal’”* (Baker 2000: 127). El niño, al igual que el animal, está por tanto atrapado en un estado de inconsciencia e instinto, y no, o apenas es capaz de pensar o reflexionar racionalmente.

La animalidad se vincula también con la infancia, pues el niño puede verse como un intermediario que asegura la continuidad entre el hombre y el animal (Fontenay Le silence des bêtes 128). Varias teorías filosóficas y psicológicas del siglo XIX y principios del XX vinculan lo animal con los niños y también con los hombres primitivos; el supuesto sobre unos y otros reside en que aún no han superado el período de la animalidad. Sigmund Freud consideraba que el niño se siente más próximo que el adulto a las bestias por la ausencia de orgullo y por la confesión franca de sus necesidades. (Criach 2018: 48)

Quedando así fuera del marco de los principios de Kant del sujeto humano integro (“*what is proper to the human, of which the animal would be deprived*” (Derrida/Mallet 2008: 94)).

Dependiendo de su nivel de desarrollo, el niño puede, por tanto, operar dentro de una cierta zona gris amoral entre lo animal y lo humano, que puede interpretarse de forma diferente según el entorno. El niño disfruta de un acceso básico y de la oportunidad (potencial) de sentarse a la mesa y unirse así al ritual de pertenencia a la familia y al clan y, por tanto, de ser reconocido como un igual hasta cierto punto. Al mismo tiempo, el padre tiene la posibilidad de negárselo y devolverlo así a una especie de estado pre-sujeto político (*zoë*) que se aproxima al del simio.

Ambas criaturas están así conectadas por este espacio simbólico entre ‘animalización’ y subjetivación (volverse ‘sujeto’ en sentido social, cultural y político) por parte de la autoridad patriarcal visualizado por la palmera y la mesa entre las que se encuentran. Al simio también se le ofrece una posibilidad de integración, pero al final fracasa debido a la rigidez de las estructuras socioculturales. El espacio humano-humanizador resulta ser inflexible e inhabitable para el mono. Siguiendo el mecanismo de la máquina antropológica, el niño y el primate se separan en los diferentes lados de un abismo en el que uno se sube a la palmera (materna) y el otro al sillón, tomando asiento en la mesa (paterna). La madre del niño está casi completamente absente del texto, salvo cuando el narrador interrumpe su velada burguesa: “...y ella tuvo que decirme, retadora y perdiendo aplomo, que cómo hacía eso de ponerme a silbar en medio de la reunión de señoras.” (Di Benedetto 2019: 52). Esto ilustra el mundo altamente estructurado, inorgánico y artificial del narrador, en el que cada individuo y comportamiento tiene asignado un lugar fijo por la ideología imperante y cuyo cuestionamiento (como el del mono) sólo puede responderse mediante la negación y el borrado. Agamben formula similarmente un progreso del ser humano político-social, el niño, en las épocas premodernas muchas veces relegado a un estado de *zoë* (‘bare, organic life’) se mueve de un estado ambiguo, entre *zoë* y *bios*, a lo largo de su desarrollo hacia el estado de sujeto adulto políticamente integral (*bios*). Esto también se articula por el destierro de la mesa, que puede ser considerada como un lugar de negociación, intercambio y comunicación, así como un lugar de lo común y símbolo del respeto mutuo (la mesa como un lugar donde se parte el pan, la mesa de negociación, etc.).

Esta última acción despunta el máximo de la animalización, porque los animales son justamente los aloga, es decir, los que no tienen lenguaje, así como los niños son los infans, los “sin voz”. Si bien Di Benedetto también emplea la animalización en personajes adultos, marca una diferencia con respecto al niño. La vinculación de los pequeños con las bestias reside en cierto estadio de primitivismo cándido, cercano a la pureza y a la inocencia, mientras que en el adulto se vincula más bien con el instinto, lo sexual, la violencia y lo bestial. (Criach 2018: 48)

Tanto el niño como el animal son mudos, al menos en el sentido político social, no tienen *Voz* ni derecho (derecho de intervención) a co-determinar sus circunstancias y, por tanto, están a merced de su entorno. En este contexto, la adscripción de ‘la capacidad al lenguaje’ significa otro intento de averiguar (y controlar) “*who falls below the radar of sentience and so is killable*” (Haraway 2008: 89). Sin embargo, a diferencia de Heidegger o Aristóteles, Agamben no niega completamente al animal la capacidad de hablar, sino sólo la capacidad de tener una voz social y, por tanto, de convertirse en un actor político. El niño tampoco tiene una voz política, sin embargo, no está mudo tampoco; expresándose a través del propio texto, de la que es el narrador. El texto sirve así para visualizar y subjetivizar una existencia social, política y filosóficamente marginada (la del niño y la del mono) en su existencia en los márgenes y las zonas exteriores de la existencia humana.

Niño y mono se mueven ambos en una zona intermedia entre *zoë* y *bios*, incapaz de integrarse ni en el espacio antropológico ni en el espacio ‘animal salvaje’ y son aniquilados por el mecanismo articulador de la máquina antropológica. El texto sirve como una “*especie de metafísica de la ateritorialidad, un escribir desde afuera, desde lo ajeno, desde el margen.*” (Di Benedetto 2019: 24). El niño observa la relación entre el mono y la casa (como organismo o mecanismo semiótico-determinante, máquina opresora productora de cultura y sujeto) como un ‘outsider’ o híbrido de ambos espacios. Mono y padre representan los dos polos extremos de ambos paradigmas (“*la dicotomía de civilización o barbarie*” (ibid.: 26), cultura y naturaleza) y así los hacen visibles. De este modo, la existencia del mono como animal queda en última instancia impenetrable, aunque el acto de empatía e identificación del niño pueda verse como un acto de acercamiento, de convertirse-en-mono. La re-conceptualización de la realidad doméstica por alegoría de la existencia monesca (“*hice de mi casa una palmera*” (ibid.: 52) no es completa ni está adecuadamente guiada por una intención “monesca” real, sino que se produce de forma espontánea y empática (sin una motivación superior). En “Nido en los huesos” (como posiblemente también en “Mariposas de Koch”), la tendencia humana de hacer un símbolo del animal ha sido hecho visible a partir de la perspectiva de la primera persona, tratando de hacer una narración significativa de sus vidas en un monólogo interior, algo que haga comprensible y tangible su abandono existencial (y su falta de hogar espiritual).

Symbolism is inevitably anthropomorphic, making sense of the animal by characterizing it in human terms, and doing so from a safe distance. This may be the animal's key role in postmodernism: too close to work as a symbol, it passes itself off as the fact or reality of that which resists both interpretation and mediocrity. (Baker 2000: 82)

El animal (ya sea real o imaginario) se vuelve símbolo a través de la lente del temperamento y la psique humanos y lo utilizan para dar forma y esquema a las experiencias de lo indecible e indefinible.

Las narraciones fragmentarias de Di Benedetto, sus escenarios inestables y giros hacia lo fantástico consiguen un efecto similar. Debido a su falta de contexto histórico, cultural o personal, psicológico, de los personajes, el lector de repente se siente transportado a un espacio indefinido, alternativo, un heterotopos de la realidad, que anula el mecanismo de interpretación convencional o lo deja correr a la aporía. Se aparece a la experiencia del soñar durante la cual todo es posible, incluso dos cosas contradictorias al mismo tiempo.

En *Thousand plateaus*, Deleuze y Guattari hablan de “*lines of flight*” (ibid.: 118) en referencia a Kafka, (un modelo importante para Benedetto), que permiten al sujeto humano huir con la ayuda del animal, de la metamorfosis, del devenir animal, “*un devenir que conecta lo humano con lo viviente*” (Arce 2016: 142) y adentrarse en una experiencia más allá de las definiciones claras y las identidades establecidas. En la obra de Di Benedetto también puede decirse que los animales son a menudo identificados por el observador humano como una vía de escape, un medio de evasión o una esperanza de redención, a través de un acercamiento esencial o una fusión física (o un acto de extrema inter- o intra-acción física), una esperanza que con demasiada frecuencia conduce a la aniquilación del “yo-humano”. “*The line of flight, however, is no easy escape from the considerable forces of Oedipalization; one of its characteristics is that it often fails...*” (Baker 2000: 119)²⁶ El hombre espera una solución a su desesperación existencial albergando pájaros para “*ser de alguna utilidad*” (Di Benedetto 2019: 52), pero el final lo muestra arrinconado como el mono y anhelando el mismo destino mortal como redención de su existencia. Similar a Kafkas Gregor Samsa, “*his metamorphosis turns out to be 'the story of a re-Oedipalization that leads him into death, that turns his becoming-animal into a becoming-dead'*”. (Baker 2000: 119). Aquí, el individuo aparece una vez más a merced de fuerzas animales. Al igual que en “*Mariposas de Koch*”, aquí se hace patente la discrepancia de un individuo que controla el discurso, pero es físicamente impotente para escapar de las fuerzas que actúan sobre su cuerpo. La “*cabeza hueca*” (ibid.: 52) del mono se convierte en una inspiración para el narrador que decide de poner su propia cabeza a disposición de los pájaros como lugar de anidamiento, con la esperanza de alcanzar así una especie de propósito teleológico en contraste con la cabeza “*inútil*” (ibid.: 52) del

²⁶ „Oedipalization is evident in the figures of all those forces which are certain that they know best: the father, the family, the state, the institution of psychoanalysis, and so on. The alternative is 'the possibility of an escape, a line of escape'.” (Baker 2000: 118)

mono. Al principio, esta nueva forma de existencia no parece desagradable, sino más bien satisfactorio, la cabeza del narrador está poblada de “*gorriones, canarios y perdices dichosos*” (ibid.: 53) que le llenan de un nuevo sentido de la utilidad, aunque nadie más pueda verlos, como cuando interrumpe silbando alegremente la reunión del “*té-canasta*” (ibid.:52) de su madre: “*Y yo decía, con mi boca de labios desunidos nada más que por una sonrisa de lástima de su ignorancia, que no era yo mismo quien silbaba, y en aquella muchacha suscitó el asombro candoroso de quien presencia el tránsito de un dios musical, tangible y perecedero.*” (ibid.: 52). La mezcla de aspectos animales y humanos en esta forma de simbiosis casi parece elevarlo por encima de la existencia humana normal, que adquiere una cierta dimensión de divinidad: “un dios musical.”. Esta existencia de divinidad desterritorializada entre humano y animal, aunque efímera, es el resultado de un cierto devenir-animal de un desprendimiento de la posición de sujeto humano-cultural hacia un “devenir-multiple” de la manada, una pluralidad animal indefinible.

Not unreasonably, they take the view that it is subjects which have forms, and if there is one thing which the becoming-animal works against it is the whole 'anthropocentric entourage' of the individuated subject. In Kafka they had proposed that to become animal is 'to find a world of pure intensities where all forms come undone', as do all meanings. This accounts for their fascination with 'pack modes' and other forms of animal multiplicity: individual, recognizable animals are 'still too formed, too significative, too territorialized In A Thousand Plateaus they go on to define bodies not in terms of their forms but in terms of what they can do. 'We know nothing about a body until we know what it can do, in other words, what its affects are.' (Baker 2000: 136)

El silbido interrumpe la fachada del conducto social, las costumbres de la interacción humana y, mediante un acto de comunicación no semiótica, permite que se escuche una voz “animal” en el salón familiar. Los pájaros y los humanos ya no son distinguibles (para el yo), pero los pájaros mismos también siguen siendo indistinguibles entre sí. Si se dejó entrar al mono en la casa para convertirlo en un individuo, los pájaros siguen siendo completamente pájaros, no se intenta domesticarlos, individualizarlos o humanizarlos ni establecer contacto con ellos. El pájaro sigue siendo pájaro y el humano sigue siendo humano, pero al mismo tiempo son uno, un pájaro-humano, un ‘devenir-pájaro’. Los pájaros carecen de personalidad, sólo son pájaros, incluso el mono rechaza a su manera la asimilación como sujeto y elude el moldeado humano, es lo que, siguiendo Deleuze y Guattari, así como Berger, diferencia el animal ‘salvaje’ de la mascota moderna urbana como por ejemplo el chihuahua: “*a pet like that seems to have become a bit ‘human’*” (Baker 2000: 177).

Becoming-animal's importance lies in the opportunity it offers to think differently about humans and animals, and that different thinking will take unpredictable forms. More specifically, however, and in contrast to some recent theoretical work on cyborgs, hybrids and monsters, it describes an experience of the world which does not dissolve bodily identity, but which means that identity is not the thing to which the participants in the alliance of becoming-animal attend. Separate bodies enter into alliances in order to do things, but are not

undone by it. The wasp and orchid, after their becoming, are still wasp and orchid (Baker 2000: 133)

Poner su cabeza a disposición del bien mayor en un acto de ciego ímpetu por mejorar el mundo como sacrificio ideológico, en un acto de altruismo se convierte rápidamente en la agonía definitiva. Esta existencia de “dios” se convierte en el destino de una especie de figura de Prometeo fracasado cuando unos buitres se instalan en su cabeza y se disponen a comerse “*los últimos restos de*” su cerebro (Di Benedetto 2019: 53) con picos despiadados. Los buitres como comedores de carne muerta y cadáveres recuerdan otra vez a destino y cabeza hueca del mono. (Tal vez picoteado vacío también por buitres después de que los perros lo abandonaran y sirviendo como nido a algún pájaro. Así se puede ver otra vez una identificación de lo animal con la materia, el mundo físico, ‘crudo’ y la muerte como gran concepto transcendental uniendo a todos los seres.

Esta condición le causa el dolor más agonizante, aunque los pájaros no tengan ningunas ‘malas intenciones’. Incapaz de librarse de ellos y sin comprensión por parte de quienes le rodean, acaba aislado y escondido como un animal herido, esperando las fauces de los perros para que pusieran fin a su existencia atormentada. Mirando esta historia como alegoría, los pájaros que anidan pueden interpretarse fácilmente de muchas maneras diferentes, el pájaro como símbolo de libertad y desapego de lo terrenal, una promesa de trascendencia y felicidad, pero también de locura y de lo irracional.

En líneas generales, la cultura dota a los pájaros de un simbolismo positivo de tipo trascendente: establecen relaciones entre el cielo y la tierra y son figura del alma, del espíritu, de las funciones intelectuales. Relacionados con los ángeles, simbolizan los estados superiores del ser. El aspecto negativo que entraña lo establece San Juan de la Cruz quien ve al pájaro “como el símbolo de las operaciones de la imaginación, ligero, pero sobre todo inestable, volando de aquí para allá, sin método y sin consecuencia...” (Varela 2016: 290)

El pájaro puede escapar allí donde el mono ya no puede, desde lo alto de la palmera, este callejón sin salida terrenal hacia el aire no es más que otra “cabeza” que el pájaro puede habitar. Así pues, el animal no puede ser domesticado, pero tampoco puede ser albergado en su animalidad sin exponerse al peligro de su propia destrucción. Así pues, la interacción entre el animal y el ser humano resulta fatal en ambos casos, primero para el animal (el mono) y luego para el ser humano (los pájaros).

For Deleuze and Guattari the pack 'is the path becoming-animal takes', and the assertion that 'every animal is fundamentally a band, a pack' does not exclude the human. This offers its own opportunities for how art might represent the fragility of human meaning and control: bound up with the animal pack, the human experience of becoming-animal will not necessarily be a comfortable or reassuring one, or go according to plan. (Baker 2000: 136)

El motivo repetido del cuerpo humano, utilizado para albergar al animal, es inconfundible. En contraste con los discursos de la Ilustración, comenzando con Descartes y retomados por Kant, el animal ya no es visto como algo separado de lo humano, sino que es reclamado

simbólicamente en un gesto de re-institución, aunque como un cuerpo autónomo, como un ‘other’. El sufrimiento del mono produce la posibilidad de una aproximación previamente no pensable. El dolor y la desesperación rompen los mecanismos de la máquina antropológica, el proceso civilizador y humanizante del niño y lo acercan al mono, tanto espacial como conceptual:

Arthur Schopenhauer hacía hincapié en la angustia del ser viviente y consideraba que el dolor es común a los hombres y a los animales (Fontenay *Le silence des bêtes* 582). Gilles Deleuze, por su parte, señalaba esta identidad de sufrimiento al decir que “l’homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme” [...] Si lenguaje y razón separan lo humano de lo animal, el sufrimiento los torna próximos. (Criach 2018: 42-43)

El humano se vuelve animal como el niño se vuelve animal esperando su muerte. Los textos de Di Benedetto transforman la metáfora que el animal representaba originariamente en el lenguaje (“*its not unreasonable to suppose that the first metaphor was an animal*” (Berger 1993: 16)) en carne viva, en una realidad corporal y física cuya presencia se sitúa para el hombre entre el romanticismo y el horror, entre la maravilla y el tormento, una experiencia profundamente ambivalente que intenta apartarse lo más posible del discurso racionalizador de un pensamiento que se desarrolla desde una distancia segura.

4.3. “Reducido” – ‘Dormir...soñar...tal vez morir’

En el siguiente cuento, también se introduce una presencia animal en el espacio más íntimo del sujeto, pero los encuentros entre humano y animal en “Mariposas de Koch” y “Nido en los huesos” eran conceptualizados y negociados dentro de un paradigma corporal y material, ahí cambiamos hacia una dimensión más cerca a la metafísica, el ámbito del sueño y del subconsciente, de los deseos más secretos del ser humano. Abriendo el espacio onírico como heterotopos para el encuentro humano-animal. La historia de una la relación entre humano y perro muy alejado del “*mud*” (Haraway 2008: 38) de esas “*entanglements*” (ibid.: 39) de los cuerpos reales y orgánicos descrito por Donna Haraway o Carol J. Adams, “Reducido” es un relato breve de menos de dos páginas que describe, de nuevo desde la perspectiva de un narrador en primera persona, la historia de un hombre que se encuentra en sueños con un perro pequeño, su “*cuzquito nocturno*” (Di Benedetto 2019: 60), con el nombre de Reducido. *Sus notas caracterizadoras lo muestran pequeño y simpático, pero con una ambigüedad*

propia de los sueños, sueño que, por otra parte, no es estático, sino que se transforma sutilmente en pesadilla. (Varela 2016: 284) Los encuentros se repiten, pasan todas las noches juntos, jugando y haciéndose compañía. El hombre empieza a añorar estos encuentros nocturnos durante sus actividades diurnas y, al mismo tiempo, a temer que su visitante nocturno deje de aparecérselo algún día para *“pasar a un vecino”* (Di Benedetto 2019: 60). Acosado por estos temores, le pide al perro que se una a él en el mundo real de la vigilia para que puedan pasar toda su vida juntos. Tras un día de deliberaciones, Reducido responde con una contrapropuesta: *“lo que Reducido quiere es que yo me vaya con él, es decir, que yo me vaya con él a los sueños.”* (ibid.: 61) El protagonista pidiendo asimismo un día de reflexión, ve llegando la noche; incierto aún cuál será su respuesta.

A diferencia de los relatos benedettianos mencionados anteriormente, la narración es muy ‘reducida’ con respecto al ensamblaje de presencias animales; en “Mariposas de Koch” encontramos burros, mariposas, hormigas y en “Nido en los huesos” perros, pájaros y monos. Aquí nos limitamos a la relación dualista de un narrador (otra vez sin nombre) y “su perro”, el epónimo Reducido. El narrador es evidentemente un hombre solitario e infeliz, describiendo su vida como: *“miserable ..., sin sol, aunque bajo el sol”* (ibid.: 60). Los encuentros con Reducido significan los únicos momentos felices de su existencia: *“Cuando de día no tengo perro y sí muchas fatigas, es bueno curarse de ellas con un cuzquito nocturno”* durante *“esas horas de holgorio -liviano e infantil”* (ibid.: 60). Sin embargo, se produce una inquietud creciente provocado por su aparente capacidad de autodeterminación dentro del sueño y sus cualidades contranaturales de un perro ‘orgánico’. Reducido es una existencia extremadamente ambivalente y latentemente amenazadora, que no hace sino ganar en ominosidad para el lector a medida que avanza el relato. El propio narrador apenas quiere reconocerlo, ni siquiera cuando compara su aparición con la de una pesadilla: *“Es, entonces, mi Reducido, como una persistente pesadilla, que vuelve siempre, igual, torturante, y aunque él no puede considerarse de ningún modo una pesadilla...”* (ibid.: 60). Inmediatamente rectificándose y afirmando oximorónicamente que, *“si lo fuera sería una pesadilla simpática”* dado que *“... justamente como las pesadillas me tiene el corazón sobresaltado...”* (ibid.: 60). El protagonista se siente perturbado por la aparente inmutabilidad física de su visitante nocturno. Reducido no crece y nada más cambia en su forma eternamente idéntica a la de un perro joven. El narrador reconoce esto intuitivamente como una ruptura en esta máscara de animal inofensivo.

Tampoco advierto -he aquí otra cuestión importante-, por más que observe, que crezca ni siquiera un poquito, siendo como es tan natural que los perros de corta edad se desarrollen casi de día en día, como cabría decir exagerando un tanto. Esto le da algunos caracteres de inmutabilidad que no me tienen tranquilo. Si Reducido, si mi Reducido, este perrito tan jovial,

tan buen perro, es decir, tan buen amigo, no varía, es que tiene la fijeza de un sueño, nada más que de un sueño. (ibid.: 60)

Los perros jóvenes no permanecen jóvenes, crecen rápidamente, se hacen más grandes, su cuerpo, su comportamiento y su voz cambian. Reducido, como fenómeno, se desplaza hacia “...lo Unheimlich, lo amenazante...” (Romero/Arce 2017: 109). Si “Mariposas de Koch” es una fabulación torcida basado en la metáfora de ‘tener mariposas en el estómago’ y “Nido en los huesos” de ‘tener la cabeza llena de pájaros’, Reducido es la reflexión distorsionada de la frase común del ‘perro como mejor amigo del hombre’. Puede ser un espejismo onírico, una fantasmagoría del subconsciente, un ‘psicopompo’, o una presencia extranjera intentando seducir al narrador y guiarle hacia la muerte u otra forma de existencia. *„Esta imagen del perro asociado a la muerte nos remite, de algún modo, al valor arquetípico del can que es considerado como un psicopompo, guía del alma que se adentra en el más allá, pero además intercesor entre uno y otro mundo y, finalmente, guardián de los infiernos.”* (Varela 2016: 283). El sueño como heterotopos del mundo real ha sido siempre un espacio privilegiado para repensar o volver a contar de forma posible y alternativa el encuentro entre el hombre y el animal. Los relatos fantásticos pueden pensarse a su vez como sueños articulados (o sueños guiados en el sentido borgiano) intentando reproducir ese efecto de desbordamiento y transferirlo al estado de vigilia, similar a la proposición que hace el narrador al propio Reducido. Muchos cuentos incluso encuentran su origen en ciertos sueños o pesadillas de sus autores como en el caso de “Axolotl”: *„Quisiera destacar el vínculo entre los relatos cortos y los sueños en Cortázar ya que sus cuentos nacen muchas veces de sus propios sueños y pesadillas, donde existe una frontera ambigua entre lo fantástico y lo real.”* (Llairó 2013: 1). Una práctica de inspiración usada también por el propio Di Benedetto: *“En Sombras, nada más... practico la transcripción de sueños. A veces lo digo expresamente: son sueños contados, pero muchos están trasladados a formas de cuentos y se incorporan a la novela sin confesar que se trata de cosa que soñé.”* (Urien Berri). El propio sueño se evoca aquí explícitamente y se convierte en el escenario del encuentro. Pero algo falla, los *“ordenamientos del sueño, de los sueños”* (Rodríguez 2016: 213) crean en cierto modo el heterotopos en-sí, las reglas normales están suspendidas, el tiempo y el espacio ya no funcionan como de costumbre y todo adquiere un significado doble o múltiple. En este sentido, el sueño significa simultáneamente un viaje del sujeto humano hacia sí mismo (su yo más íntimo, interior) así como hacia fuera de sí mismo, más allá de su cuerpo y del mundo material que le ofrece protección y seguridad ontológica. En *“el mundo narrativo de Di Benedetto no es posible sostener una oposición simple real/imaginario en la cual el segundo término aparezca como un onirismo o delirio compensatorio”* (Arce 2016: 135). El sueño se

desborda, desterritorializa, el inconsciente puede adquirir su propia identidad y el propio hombre queda a merced de su psique sin protección. La cuestión de si Reducido es un producto del cerebro del hombre (un anhelo reprimido de muerte), el espíritu de un perro o una presencia hostil de otro mundo sólo tiene una relevancia limitada; la verdadera tensión reside en el hecho de que se trata de una presencia independiente de yo consciente, produciendo un encuentro en su intimidad más transcendental, en el espacio solipsista del sueño. Suponiendo ciertas implicaciones de la oferta de Reducido, el animal se convierte una vez más en embajador o símbolo de un cierto destino, medio temido, medio anhelado por los protagonistas de Di Benedetto: la muerte, como el largo sueño. El perro habla y racionaliza y se vuelve así claramente infiel a su pura apariencia de animal ‘inocente’, se vuelve ‘sospechoso’.

Nietzsche holds that, strictly speaking, there is no difference between waking and dreaming, he observes that it is while dreaming and sleeping that the animal returns to the human being. [...] The return of the animal to the human in dream life reveals that civilization's efforts to tame the animal and frighten away the ghosts of the past are in vain for, in the fragile states of dream and illusion, the animal returns. The “savage grimaces” of the animal haunt the civilized human being (D 312) Nietzsche's approach is comparable to that of Freud, for both see in the dream-state the dissolution of the memory of civilization and of consciousness. Dreams are the space for the free expression of the human being's forgotten animality. (Lemm 2009: 26)

Una vez más, vemos cómo se retuerce la jerarquía tradicional de la Ilustración y el desequilibrio de poder cuando se hace evidente hasta qué punto el humano pasa a depender de la presencia y el afecto del perro.

Desde la antigüedad, con la domesticación, pero sobre todo con la masificación de la industria de las mascotas en el capitalismo tardío, se ha ido produciendo una osmosis entre la sociedad humana y la sociedad perruna. Cada vez más los perros son concebidos como seres humanos y los seres humanos como entes que han reprimido su cuerpo y su animalidad. (Subercaseaux 2014: 37)

El animal en especial el perro, visto clásicamente como ‘el servidor’ o subordinado del humano, uno de los animales se convierte en el verdadero amo de la relación. El ser humano está en su sueño, pero el sueño es el reino de Reducido, de lo irracional, lo animal. Esta animalidad que simultáneamente atrae y señala su misterio y inescrutabilidad. “*Everywhere animals offered explanations, or, more precisely, lent their names or carácter to a quality, which like all qualities was, in its essence, mysterious*” Berger 1993: 18). El perro funciona al principio como antítesis de la agotadora vida cotidiana, permite una existencia despreocupada e infantil que, con su “*comprensión superior de perro*” (Di Benedetto 2019: 60), percibe intuitivamente los sentimientos y estados de ánimo de su ‘amo’ y puede responder en consecuencia. Aunque el narrador lo considera “su perro”, tiene que matizarlo inmediatamente: “*Desde su aparición en mis sueños fue, en cierto modo, mi perro*” (ibid.:

60). La jerarquía se invierte en cuanto el animal reconoce su poder y puede articularlo. Reducido le habla como una persona, esta capacidad de lenguaje normalmente reservado a humanos le vuelve sospechoso en su animalidad, al igual que la aparente inmutabilidad de su apariencia, que marca al perro como ‘antinatural’ en varios sentidos.

Al parecer positiva, la imagen del perro va adquiriendo perfiles más complejos, que si bien, no totalmente negativos, conllevan una sutil amenaza. Este temor se acrecienta cuando por respuesta al pedido del hombre de que “se traslade [a su] vida despierta”, el perro lo invita a que se “vaya con él a los sueños”. El final abierto no hace más que aumentar el peligro de disolución latente. El perro puede asociarse en este relato a su simbología universal como intercesor entre el mundo de los vivos y de los muertos pues el sueño es, en última instancia, un espacio que se asemeja a la muerte. (Varela 2016: 284)

El narrador desea la traslación de su relación al mundo de la vigilia, en el que el perro estaría sujeto a las reglas familiares de la realidad. Como tal, se transformaría plenamente en un animal doméstico, una subordinación material en lugar de la indefinible ambigüedad de la relación onírica. Tal vez el perro no sea más que un deseo subconsciente de la propia inexistencia, que la psique es así capaz de expresar: “*For Nietzsche, the future of humanity crucially depends on the human being’s ability to reconnect itself with the dream life of the animal, because only the latter can bring back to the human being the freedom and creativity of interpretation that it has lost in the process of its civilization and socialization.*” (Lemm 2009: 4). El narrador describe su vida como una existencia “*sin sol*” (Di Benedetto 2019: 60) y aunque afirma su deseo de vivir con Reducido, puede que en realidad esté anhelando el fin de esta existencia sin alegría. Cifra del humano moderno alejado de su propia animalidad y tratando de recuperarla de una forma mesurada, manejable e integrable en la existencia del *cogito* humano despierto, juntos hasta la desaparición final: “*Vivo, sobre la tierra, es indiscutible, puede morir. Pero pensaré en su muerte como en la mía: pensaré que es algo que no viene, aunque se desee, si no se busca de frente*”. (ibid.: 61). ¿Es realmente este momento de lo indeseable el que, sin embargo, se ha convertido en lo deseado? Y, por tanto, la existencia de Reducido se interpreta como una “*pesadilla simpática*” (ibid.: 60), una muerte amistosa que te acompaña juguetonamente y te permite dar el último paso sin tener que admitir el propio anhelo de autoaniquilación: “*...hay que señalar, contra la lectura negativa, que no es el horror o la angustia ante el peligro de disolución subjetiva lo que figuran estos relatos, sino más bien su tentación, su horizonte de libertad: una tentativa de éxtasis, de borradura del propio ser en la materialidad indiferenciada de lo vivo*” (Arce 2016: 140). También abre la pregunta de qué sería más terrorífico, una existencia despierta sin alegría o la contemplación del ‘sueño eterno’, de la no-existencia, (ya que la no-existencia como experiencia no tiene característica). El sueño es, en cierto modo, la anulación del yo en el espacio y en el tiempo y abre así el desprendimiento de procedimientos tradicionales de

estructuración subjetiva, si se considera al perro como parte de los procesos psíquicos del narrador, entonces aquí, a diferencia de los relatos anteriores, se produce una separación del ser humano en animal y humano en lugar de la convergencia o fusión de éstos. Si el perro es la manifestación de otra entidad propia, puede ofrecer una especie de fusión desmaterializada, de un *becoming-with* desterritorializado a través de la muerte.

4.4 ‘Reino de hombres – Mundo animal’

Soy uno de los sostenedores de este Reino de los Hombres (que apenas es algo más que un Mundo Animal). Que se cobren en mí, las bestias, lo que de ellas despreciamos, condenamos y tememos, mientras en la misma especie humana brota y se ejerce, por individuos, por multitudes, de instante en instante, o por rachas, la ferocidad, la impiedad, la cerrada torpeza, los inmundos o temibles hábitos, el designio tramposo, el ánimo bélico y, en la guerra y la paz, el sentido de destrucción y la voluntad de opresión... (Benedetto 2018: 82)

El *Mundo animal* de Di Benedetto no trata del reencuentro amistoso y la armonía con el yo-natural perdido, el ‘animal-other’ del ego racional. Más bien parece una última mirada anhelante a un pasado que ya está cerrado y que tal vez siempre ha sido ilusorio.

Los (cuerpos de los) animales se transforman bajo la mirada del hombre en símbolos y signos de sus carencias y anhelos, pero una unión con el animal o un acercamiento al él nunca puede lograr la ansiada redención o una recuperación de una inocencia perdida. Ya sean las mariposas de “Mariposas de Koch”, los pájaros de “Nido en los huesos” o la figura onírica de un perro en “Reducido”. El animal no se presenta al hombre con fines de perfección, liberación o gozo, existe más allá de su orden simbólico y al impulso humano de apropiación o ‘incorporación’ le sigue el borramiento del ser humano, del sujeto, de lo humano.

El animal, tan abordado por la literatura y la filosofía a lo largo de los siglos, configura, en ese momento, el eco de un hombre que se ha separado definitivamente del mundo natural, pero que se siente, al mismo tiempo, extranjero en el mundo humano a causa de la deshumanización que las grandes tragedias del siglo XX patentizaron. (Criach 2018: 37)

En el siglo XX, el sujeto se ve confrontado con las ideas de Freud y Darwin que ponen en duda convicciones fundamentales a cerca de la realidad mental y corporal del ser humano, desequilibrando la certeza sobre la superioridad humana y la capacidad de autodeterminación. Dejando al hombre atrás como ser física- y metafísicamente inestable y confuso: ...

Some of the most adventurous and influential developments in recent Western art and philosophy have taken a deeply sceptical view of what has come to be seen as the divisive and defensive 'common-sense' account of identity. Whether described in terms of the heritage of Enlightenment rationalism or liberal humanism, this account of the privileged and empowered

individual, often epitomized by the figure of the creative artist or author, has for several decades been the object of a destabilizing rhetoric. In 1966 Foucault had envisaged the possibility of circumstances arising in which 'man's mode of being as constituted in modern thought' might 'crumble'. By the 1990s the rhetoric (not always backed by sound historical argument) proposed that the postmodern should also be considered a posthuman condition. (Baker 200: 17)

Junto con la industrialización capitalista de las sociedades occidentales y el reduccionismo biológico amenazan con despojar al sujeto humano de su dignidad y superioridad inviolables. Entre la superioridad mecánica del progreso técnico y la 'cartografía' omnicomprendiva del ser humano mediante la medición, el análisis y la disección de todos los aspectos de la existencia humana en un intento de crear un nuevo discurso científico y un nuevo individuo, se evoca con más fuerza la conexión y el parentesco subjetivo, irracional y emocional con el animal como estadio ontológicamente opuesto.

Animal being is excluded from the political, inhabiting a realm of the non- or extra-political that is nevertheless not a state of exception; not banned but barred, animality is the necessity that serves as the counterpoint to human potentiality, the natural life that pre-exists the naturalised life of the zoē/bios doublet. Paradoxically, it lacks the indistinction and oscillation that gives rise to the formulation of man as that which lacks a proper vocation. It is the specific lack of the human that gives rise to an ontological difference, a —lack different in kind or in essence from the animal's lack of world. (Gustafsson 2017: 14)

El hombre es una criatura con voz, pero sin "atributos" propias (el hombre se caracteriza por un "lack" (Agamben 2004: 30), aislado de los otros seres y de su entorno por el trabajo de articulación continua de la máquina antropológica. El animal significa la posibilidad de una existencia fuera del territorio limitante y limitado de la palabra, del discurso y la racionalidad reduccionista. Abre una línea de fuga ("line of flight" (Baker 2000: 155)), la posibilidad de un escape a la interioridad informe, la propia animalidad que se percibe al mismo tiempo como una existencia más auténtica y completamente humana. "*Di Benedetto imagina y construye ese otro animal, más próximo de lo esperable e incluso de lo deseable: ese otro que es parte del hombre mismo.*" (Criach 2018: 52).

En los ojos del animal no humano el humano se ve correspondido en su 'devenir' desbordado e impensable. Los textos, sin embargo, no permiten tal unión, el hombre no puede integrar al animal, el animal no es un amigo, parte de una naturaleza amoral y caótico, una naturaleza que es sólo "energy and struggle" (Berger 1993: 57). El dilema existencial siempre es una lucha y un "struggle" corporal. El "*Mundo animal es una máquina anti-metafórica*" (Arce 2016: 138) en la que "*el problema de la corporalidad está en estrecha conexión con la animalidad*" (ibid.: 140). En última instancia sólo hay un fin para toda existencia, más allá de las palabras y la subjetividad. La muerte descompone al individuo en sus componentes elementales y los 'devuelve' a la naturaleza, el hombre en última instancia sólo puede volver a ser uno con lo animal en la aniquilación de su yo (el ego, el pensamiento y las palabras).

un aspecto que iguala categóricamente a todas las especies de este mundo: la naturaleza mortal de la existencia, el encuentro con la muerte como “único horizonte común de lo viviente” (Yelin “Escritor-perro, escritor-gato” 41). Por eso, cuando un personaje—y con él, el lector— se mira en el crudo espejo animal que se trama en la escritura de Di Benedetto, muchas veces solo ve el rostro de la muerte, o bien otros aspectos de sí mismo que preferiría desconocer o ignorar: la angustia, la maldad, la culpa. (Criach 2018: 52)

A diferencia de la fábula tradicional, en la que a menudo se dota a los animales de características antropomórficas de forma parabólica, instrumentalizándolos como espejo y expresión de las interacciones humanas sin que entre ‘lo animal’ en contacto con ‘el hombre’, Di Benedetto se centra en este enfrentamiento entre el hombre y el animal y es más bien el hombre quien muestra características y esencias animales (animalísticas en vez de lo contrario).

De esta manera podemos interpretar, y creo que es coherente con la poética de Antonio Di Benedetto, una relación entre los monstruos que genera el inconsciente y que el sujeto trata, infructuosamente de reprimir. La escritura aparece entonces como elemento catárquico que, al nombrar creativamente a tales engendros logra un cierto dominio sobre ellos. (Varela 2016: 289)

Lo animal y lo humano se encuentran en el ‘hombre’²⁷, pero el individuo racional de la Ilustración kantiana ya no puede triunfar, sino que amenaza con perecer ante una realidad despiadada (que no puede dominar, ni explicar (como en las fábulas tradicionales y domesticar mediante una simple moral).

El estilo narrativo, que se mueve continuamente entre la fábula, el cuento fantástico y confesión mística, refleja también esta pérdida de fe en una realidad objetiva sensualmente accesible. “*En la versión dibenedettiana de la/s historia/s, el hombre y su razón ilustrada se han traicionado a sí mismos. Y para ser más precisos, la ficción de Di Benedetto se establece en ese desgano o crisis donde los seres humanos, ilustrados o no, debaten las reglas de un juego incierto.*” (Rodríguez 2016: 218).

Otro aspecto es la producción de un punto de vista narrador normativo que, en estos tres relatos y en *Mundo animal* en general, consiste exclusivamente en puntos de vista masculinos. Las tres narraciones comentadas son desde la perspectiva en primera persona de un individuo masculino, y el resto del libro también procede de esta manera, si (lo que ocurre sólo dos veces, en comparación con trece con protagonistas masculinos) se coloca a una mujer en el centro, como en “Truques con muerte” y “La comida de los cerdos” la perspectiva narrativa cambia a la focalización externa. Por consecuencia se puede afirmar que el sujeto humano realizado interiormente se concibe casi exclusivamente como masculino (entre otras cosas por las razones de un escritor varón para preferir este punto de vista), pero mediante esta

²⁷ ‘Hombre’ en el sentido genérico, aunque en Di Benedetto uno encuentra mayormente al ser humano como sujeto masculino.

maniobra se reproduce una vez más el discurso ilustrado y judeocristiano, que sitúa a la mujer en una cierta relación por defecto con el animal, o en una posición intermedia entre el yo narrador masculino que dirige el discurso y el ‘ello’ u ‘otro’ animal. (el hombre es ‘yo’, la mujer es ‘ella’, el animal es ‘eso’). En la lógica humanista “*patricide and fratricide are the only real murders [...] everybody else to whom the law is applied is covered by courtesy.*” (Haraway 2008: 79). Visto en relación con este marco ideológico se puede observar cómo los textos de Di Benedetto, consciente e inconscientemente, cuestionan valores y normas tradicionales, socavan y deconstruyen partes de las estructuras de significado hegemónicas, al tiempo que reproducen y reafirman otras. El relato fantástico es en cierta medida un testimonio de esta búsqueda del animal y la animalidad dentro del mismo ser humano, tanto como una articulación de esta animalidad entendido como irracionalidad, como desbordamiento e intento de expresar lo inexpressable. “*Lo animal como interrogación de lo instintivo e irracional, como perspectiva de una vida no humana y su relación con la corporalidad*” (Arce 2016: 136) Los animales y los seres humanos se encuentran en la obra de Di Benedetto como arquetipos sin nombre o figuras oníricas con un anclaje individual mínimo en una realidad personal (individualidades de carácter de lo particular), adoptando así esta forma de lo intemporal y sin lugar, lo universal y lo oculto, lo inexpressable tratando de expresarse, en las alegorías, las fábulas y los cuentos de hadas (y también a los sueños): “*La escritura configura ese espejo porque ella misma es también una actividad animal, en cuanto su génesis es naturalmente impredecible y enigmática.*” (Criach 2018: 54). Su reduccionismo narrativo, tendiendo a la ‘mini-escena’ absente de descripción circunstancial o contexto psicológico acerca y aleja al mismo tiempo al lector de los protagonistas narradores. Los humanos se vuelven más informes y transparentes, funcionando como vía de acceso para una experiencia de desterritorialización literaria, abriendo un espacio de “*...la posibilidad de un encuentro o un desencuentro genuinos. El señalamiento de la diferencia muestra también una zona común, un espacio tradicional [...] habitado por ambos*” (Yelin 2015: 117). El animal en su existencia y su ser como un Otro crea y confirma al hombre y al mismo tiempo le abre la (esperanza de una) posibilidad de una huida de la condición y del tormento humano, del miedo y del *ennui* existencial, de sentirse tranquilo (como el burro) o útil (a través de los pájaros) o feliz (con Reducido), pero el intento de inter- o intra-acción humano-animal finalmente no ofrece una posibilidad viable de nuevas maneras de vivir o de relacionarse con su entorno. Parece tener solo un resultado posible, la extinción del ‘yo’ humano. “*En ese territorio desterritorializado, en ese imaginario de la sospecha, moran las criaturas dibenedettiana*” (Criach 2018: 54). El ser humano finalmente “*sigue al animal*” hacia el

destino que ambos comparten, la muerte, ya sea simbólicamente (las mariposas presagian el destino que espera al narrador), por un sentimiento de similitud (el niño anhela el mismo destino que el mono; el mono es una especie de imagen distorsionada de sí mismo), o por anhelo (el narrador contemplando seguir a Reducido al mundo de los sueños). “*A través de la obra de Di Benedetto se puede observar una ambivalencia continua [...] „pues los animales pueden funcionar tanto como figuras protectoras o como “fuerzas destructivas y atemorizantes”, aunque con un marcado predominio de la visión negativa.*” (Varela 2016: 281). En los mundos de Di Benedetto nos enfrentamos, por tanto, a una dinámica hombre-animal en la que el sujeto humano pierde el sentido de control, tanto ontológico como epistemológico, sobre su existencia. El misterio animal se convierte al mismo tiempo en el último refugio y amenaza de un individuo trascendental e ideológicamente desorientado y desterritorializado. Una ‘line of flight’ que al mismo tiempo contiene la posibilidad de la redención y perdición humana. Siguiendo al animal el hombre encuentra el abismo y la verdad indescifrable de su propio ser.

5. Conclusión

– “*Je rêve, donc, au fond, d’un terrier introuvable et à venir*”
(Derrida/Mallet 2008: 167)

El humano hablando sobre el animal, habla siempre (también) sobre sí mismo, mientras el animal al otro lado guarda silencio. Pero tal vez por esto parecen tener conocimiento de los secretos más íntimos del hombre. “*They, the animals, do not speak. In a universe of increasing speech, of the constraint to confess and to speak, only they remain mute, and for this reason they seem to retreat far from us, behind the horizon of truth. But it is what makes us intimate with them.*” (Baudrillard 1997: 137). La idea de este trabajo era rastrear la progresiva incertidumbre existencial y metafísica que ha surgido en el pensamiento filosófico, espiritual y político occidental a lo largo del siglo XX a través de los textos literarios. Esto se relaciona con especial atención al modo en que la forma de las interacciones humano-

animales toma forma en ellos, pero ha de situarse dentro de un contexto y un movimiento socioculturales más amplios que pueden remontarse a la crisis humanística del sujeto moderno. El hombre, y con ello se refiere en especial al sujeto masculino occidental al centro de esta ideología, se encuentra desestabilizado, desorientado e indefenso, rodeado de la incertidumbre de un mundo sin orden o principio coherente o transcendental. Si bien, en la obra de Borges el hombre se encuentra a merced de un cosmos misterioso y abrumador, el sujeto cartesiano sigue de alguna manera intacto. Aunque se dude del cosmos, el yo está presente, Borges puede dudar de la realidad, describirla como un sueño o exponerla como ficción, pero de esta relatividad obtiene una certeza que ya no se encuentra en los textos posteriores de Cortázar o Benedetto. En Borges, es una rendición ante la incertidumbre de la existencia, mientras en Cortázar es más bien una amenaza constante, la posibilidad de que el absurdo irrumpa de nosotros mismos en nuestra cuidadosamente construida vida cotidiana. Los mundos de Benedetto, en cambio, ya ni siquiera permiten esa engañosa certidumbre, la ruptura está incorporada a ellos desde el principio, no hay vuelta atrás, y apenas se atisba un camino hacia delante. El animal parece como una chispa que puede mostrar al hombre la salida, al mismo tiempo que amenaza con prenderle fuego, aquello que lo persigue y es perseguido por él. El hombre solo se vuelve humano cuando ve (y está visto por) un animal. La literatura fantástica a menudo se alimenta de sueños, de miedos y anhelos reprimidos, los animales de estos textos son testigos de ello, a menudo sirven para dar forma a lo que el hombre no puede admitirse a sí mismo. Lo impensable, lo inaceptable, el animal es temido y anhelado al mismo tiempo. la inescrutabilidad de sus existencias significa uno de los límites últimos del hombre y nos hace conscientes de nuestro propio misterio, la razón y el origen de nuestra existencia, que, sin embargo, se niega silenciosamente a darnos una respuesta, mientras está constantemente implicado en una multitud de construcciones de significado y ‘world-makings’ tecnonaturales. ‘El animal’ como concepto significa una alienación, una abstracción y generalización que oculta la pluralidad, indistinguibilidad e interconexión que se desarrollan entre ‘animal y animal’ y ‘humano y animal’ en una multiplicidad infinita, organizándose, transformándose y restableciéndose.

To recapitulate, certain dualisms have been persistent in Western traditions; they have all been systemic to the logics and practices of domination of women, people of color, nature, workers, animals—in short, domination of all constituted as others, whose task is to mirror the self. Chief among these troubling dualisms are self/other, mind/body, culture/ nature, male/female, civilized/primitive, reality/appearance whole/part, agent/resource, maker/made, active/passive, right/wrong, truth/illusion, total/partial, God/man. The self is the One who is not dominated, who knows that by the service of the other, the other is the one who holds the future, who knows that by the experience of domination, which gives the lie to the autonomy of the self. To be One is to be autonomous, to be powerful, to be God; but to be One is to be an illusion, and so to be involved in a dialectic of apocalypse with the other. Yet to be other is to be

multiple, without clear boundary, frayed, insubstantial. One is too few, but two are too many,
... (Haraway 2017: 325)

El texto en sí mismo significa en consecuencia tanto la expresión de una pérdida de control como un intento de recuperarlo. Por ende, el lenguaje y las palabras, el discurso y la terminología significan un método para obtener el control sobre el ser vivo mudo similar a los mecanismos de control materiales. En este sentido, la literatura fantástica ofrece un espacio liminal entre el control y la pérdida de control, una posibilidad de animalización y de vida animal dentro de una práctica humanoide (por excelencia), ofreciendo tanto al autor-sujeto como al lector-sujeto una cierta seguridad existencial en la disolución imaginaria de los límites. Son espacios en los que pueden concebirse, diseñarse y vivirse nuevas formas y maneras de ser, un intento de articularlas y, al mismo tiempo, de desactivar o comprender su poder inquietante y amenazador. Los textos revelan la vergüenza del hombre ante sí mismo, ante su propia desnudez, que le hace darse cuenta de lo que intenta ocultar (y al mismo tiempo se avergüenza de ocultarse).

El arte es siempre también un espejo de la visión del mundo dominante y del discurso social y político de su tiempo, el texto se ofrece por tanto como objeto para la búsqueda interpretativa de huellas de los movimientos intelectuales-paradigmáticos e ideológicos más amplios. Siguiendo mi análisis, el desarrollo que tiene lugar en los textos filosóficos del siglo XX también es perceptible y demostrable al mismo tiempo en los textos literarios y de ficción, solamente dentro de una terminología y un simbolismo diferentes.

La obra de los tres autores en cuestión señalan hacia un problema que yace en lo más profundo del individuo occidental, la separación del hombre de los demás animales o “lo animal”. Una separación que afecta a todos los aspectos de la existencia humana (y animal). Los textos ofrecen un cierto espectro de intentos de aproximación, exploración y experiencia del animal dentro de la ficción. Sin embargo, estos encuentros no siempre son de naturaleza positiva, al contrario, en la mayoría de los casos el animal parece albergar un peligro para los humanos que va más allá de la dimensión físico-material. El peligro del animal consiste menos en sus dientes y garras, lo que también se nota en el hecho de que en los relatos nos encontramos casi exclusivamente con criaturas (aparentemente) ‘inofensivas’, conejos, mariposas y perritos. Aquí también podemos percibir una diferencia entre la concepción del animal en la literatura de Borges y la de Cortázar y Di Benedetto. Los animales de Borges conservan un aire de arrebató mítico; son y siguen siendo lo ajeno que nunca puede comprenderse del todo. Los textos de Cortázar llevan al animal directamente a nuestras casas, a nuestras vidas. Axolotl y Carta a una señorita en París son ejemplos de esta desterritorialización del animal, que irrumpe o se introduce en un espacio ajeno, artificial. Los

animales están aprisionados y evidentemente fuera de lugar, adquiriendo una dimensión absurda, contradictoria. Para los humanos, esta experiencia se convierte en una articulación de su propia alienación, en la palpabilidad de lo absurdo de la propia existencia ‘civilizada’. En la obra de Cortázar, el animal aparece a menudo como un fantasma, un espectro para el humano, nacido de fechorías o pesadillas pasadas. Los textos de Benedetto permiten a los animales entrar y salir del hombre en un flujo cada vez más incontrolado de percepciones, sentimientos e impulsos aparentemente contradictorios. El lenguaje, la realidad y la identidad pierden visiblemente forma y claridad. En un mundo en el que el hombre está cada vez más alejado de sí mismo, se encuentra confrontado con el animal que creía haber dejado atrás en su búsqueda de sentido moral y espiritual, pero cada intento de reencuentro alberga la promesa secreta de una temida y al mismo tiempo posiblemente anhelada redención de la determinación físico-intelectual de la existencia a través de la “*purity of Non-Being*”²⁸ (Vighi 2019: 206).

Otro objetivo del trabajo era mostrar cómo se construye dentro de los textos una perspectiva del yo normativa, que normalmente supone un sujeto masculino más o menos marcado, cuya condición biosocial y visión del mundo estructuran y conceptualizan la perspectiva narrativa y el relato de un modo específico. Al mismo tiempo, sin embargo, sincronizada con la ideología patriarcal o ‘carnophallogocéntrica’ dominante, es igualmente reinterpretada y establecida como una perspectiva humana no marcada. Los textos revelan así también una estructura de poder en la que se integran simultáneamente, en la que el hombre (masculino) como ser humano pensante, hablante y escribiente está en el centro y en la cima y todas las formas de existencia percibidos como desviadas por él, como la mujer, el niño y el animal, están marcadas como otras, como liminales, descentradas, sospechosas, vistas y ordenadas. En consecuencia, cuando el narrador-sujeto masculino se aleja así conceptualmente de su posición cultural cero, siempre se acerca simultáneamente a una o varias de las existencias minoritarias, las identidades fijas se difuminan y las experiencias limítrofes se hacen tangibles. Las fronteras epistemológicas fijas se socavan o disuelven, el sujeto occidental se altera (se integra en un proceso de devenir-animal/mujer/niño) y, por tanto, se desterritorializa, cambia, transforma o expone irremediabilmente su carácter como constructo histórico.

En la tradición occidental, el animal tiende a ser un gran Otro, lo cual no sucede en muchas culturas orientales... Como decía Yelin en referencia al contexto de la posguerra, la respuesta literaria a la cuestión animal ha tomado, muchas veces, la forma de una pregunta. Entonces

²⁸ Expresión originalmente usado por Lacan en: *The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious*.

podemos interrogarnos: ¿Es una manera de volver a humanizar al hombre, en el sentido de repensar su humanidad a través del espejo animal, bajo un antropocentrismo o un (post)humanismo enmascarado? La separación hombre/animal parece ser reverberación de la separación hombre/hombre, de esa dañina y persistente relación de verticalidad que enajena y escinde. (Criach 2018: 53)

Este trabajo ha intentado analizar y comparar la obra de tres autores argentinos que pueden considerarse seminales para la literatura latinoamericana a través de la lente de los enfoques e ideas relevantes de la filosofía animal y, a menudo, de la crítica humanista del siglo XX, desde Heidegger, Derrida y Levinas, hasta Agamben y Deleuze & Guattari.

El debate entre los humanos y ellos mismos sobre la diferencia humano-animal siempre tiene lugar en líneas ideológicas, ético-políticas y frontales, y es un debate que influye, moldea y cambia la vida de cada ser del planeta. Los conceptos ‘animal’ y ‘humano’, en la medida en que estos términos son separables, se encuentran en un estado de redefinición constante, y la literatura fantástica es testigo de este conflicto continuo que el hombre occidental mantiene consigo mismo y con su entorno. A menudo las inclinaciones intuitivas e irracionales presentan oposición a la articulación de la máquina antropológica que separa y divide al hombre y al animal, atribuyéndoles modos de ser, hábitats o estatus sociales y políticos diferentes, en el mismo movimiento alejando y alienando al hombre de su propia condición de ser. En el proceso, lenguaje, texto y literatura son funcionalizados como herramientas para articular y ejemplificar y justificar esta separación que simultáneamente contradice su propia evidencialidad, ofreciendo la posibilidad de “*contact zones*” (Loenngren 2015: 30)

heterotópicos y encuentros desterritorializados para la creación de un nuevo conocimiento.

“*Stories are much bigger than ideologies*” (Haraway 2003: 17), como dice Donna Haraway.

La palabra se pone en duda a sí misma, el animal irrumpe y expone al ser humano desnudo en el texto. El intento de dominio a través de la palabra, el nombre, la narración se convierte en la admisión de un miedo, un deseo, la constatación de la propia impotencia. El animal del texto nos recuerda nuestra naturaleza, lo innegable, que se revela a través del silencio. La realidad biológica de nuestra existencia, un organismo carnal controlado y guiado por pulsiones e instintos, encerrado en una vaga burbuja de estímulos y percepciones, determinado por un despiadado ritmo material hacia la finitud de nuestro propio ser, la fugacidad, la decadencia, la muerte.

Los textos aquí presentados ofrecen sólo una pequeña selección de las relaciones posibles y concebibles entre los seres humanos y los animales no humanos. Sólo forman una pequeña parte de un mosaico en constante expansión y cambio, el intento de responder o más bien proponer nuevamente la ‘cuestión del animal’ que siempre es también una ‘cuestión del humano’. La historia de los animales y los humanos aún no ha terminado. Los avances de las

últimas décadas han acercado tanto al hombre al animal en algunos aspectos que sus extremos han empezado a fundirse más y más. La condición fija se convierte en transformación continua. Pero al mismo tiempo el hombre intenta distanciarse, la máquina cultural construye trincheras y muros de lenguaje, industria e ideología. Los textos reflejan a menudo este conflicto entre lo instintivo, lo irracional y lo indescriptible, lo que se califica de animal y al mismo tiempo se expone como profundamente humano, y el yo social, casi sólo una máscara para el animal asustado que hay detrás. Un animal que se ha visto en el espejo y retrocede ante él. Pero este reconocimiento también contiene la esperanza de una nueva manera de relacionarse con el entorno y el propio ser, señalando de esta manera hacia la posibilidad de una reconceptualización utópica de identidad y diferencia humano-animal, donde humano y animal se pueden encontrar fuera de la jaula, dejando atrás la máscara humanista y el ruido de la maquinaria antro- y androcéntrica.

6. Bibliografía

Literatura primaria:

- Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo. 6. ed., 2018.
- Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*. Barcelona: Vintage Español, 2012.
- Cortázar, Julio. *Animalia. Cuentos de Julio Cortázar / Selección de Aurora Bernárdez / Ilustraciones de Isol*. Barcelona: Alfagura, 2022.
- Di Benedetto, Antonio. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Hidalgo, 2006.

Literatura secundaria:

1. Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2004.

2. Anderson-Imbert, Enrique. "Un Cuento de Borges: "La Casa de Asterión"". *Revista Iberoamericana*; Vol. XXV, Núm. 49 (1960): 33-41.
3. Arce, Rafael. "Del símbolo a la metonimia vía Kafka. Mundo animal de Antonio di Benedetto." *Acta literaria* 52, no. 52 (2016): 135-44. <https://doi.org/10.4067/S0717-68482016000100007>.
4. Baker, Steve. *The Postmodern Animal*. London: Reaktion, 2000.
5. Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. 5.[print.] ed. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Pr., 1997.
6. Bell-Villada, Gene H. *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*. Austin: University of Texas Press, 2021.
7. Berger, John. *Why Look at Animals?* 1. publ. London [u.a.]: Penguin Books, 2009.
8. Brant, Herbert J. 1996. Borges' Homosexual Panic: Christensen's Film Version of "La intrusa". Indiana University-Purdue University Indianapolis. Presented at the Northeast Modern Language Association Convention, Montréal. <https://scholarworks.iupui.edu/server/api/core/bitstreams/c5e49b9d-50b3-4242-8845-dd6cb7c0228f/content>. (25.02.2024)
9. Brodzki, Bella. "BORGES AND THE IDEA OF WOMAN." *Modern Fiction Studies* 36, no. 2 (1990): 149-66. <https://doi.org/10.1353/mfs.0.0555>.
10. Borges, Jorge Luis, B. Suárez Lynch, and H. Bustos Domecq. *El hacedor*. Madrid: Alianza Ed., 1972.
11. Bull, Jacob, and Holmberg; Tora. "Introducing Animals, Places and Lively Cartographies." In *Animal Places*, 1st ed., 1:1-14. Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315567198-1>.
12. Calarco, Matthew. "On the Borders of Language and Death: Agamben and the Question of the Animal." *Philosophy Today* (Celina) 44, no. Supplement (2000): 91-97. <https://doi.org/10.5840/philtoday200044Supplement11>.
13. Calarco, Matthew. *Zoographies : the Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York : Columbia University Press, 2008.
14. Carreño Hernández, P. (2018). Animalidad y resistencia: el poder imperceptible de la manada. *Revista Bricolaje*, (4), 29-37. Recuperado a partir de <https://revistabricolaje.uchile.cl/index.php/RB/article/view/52083>. (25.02.2024)
15. Carreño Hernández. Esperanza. "Devenir animal: Reflexiones a partir del Bestiario de Julio Cortázar". *Coloquio "Cuerpo y escritura: entre filosofía y literatura"* (2018): 5-9. <http://cuerpoylenguaje.cl/dossierCE.htm>. (25.02.2024)
16. Criach, Sofia. "Animal/humano: proximidades y fronteras en Mundo animal y otros textos de Antonio Di Benedetto". *Anclajes*, vol. XXII, no. 2 (2018). 35-56 DOI: 10.19137/anclajes-2018-2223.
17. Chrulew, Matthew. "Animals in Biopolitical Theory: Between Agamben and Negri." *New Formations* 76, no. 76 (2012): 53-67. <https://doi.org/10.3898/NEWF.76.04.2012>.

18. Chrulew, Matthew, and Wadiwel, Dinesh Joseph. *Foucault and Animals*. Leiden, Netherlands ; Boston, [Massachusetts] :: Brill, 2017.
19. Cortázar, Julio, and Carles Álvarez Garriga. *Clases de literatura : Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
20. Cortázar, Julio, and Elena Poniatowska. "Charlas Con El Gran Cronopio." 116, (2013): 11–18, http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2351/3364.
21. Derrida, Jacques., and Marie-Louise. Mallet. *The Animal That Therefore I Am*. 1st ed. New York: Fordham University Press, 2008.
22. Durand, Gilbert. "*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*" *Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus ediciones S.A., 1981.
23. Durán Ruiz, A., & Martínez Torres, J. (2022). La soledad del monstruo. El Minotauro de Jorge Luis Borges. *Revista Fuentes Humanísticas*, 34(64).
<https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/fh/2021v33n62/Duran>.
24. Durantaye, Leland de la. "The Suspended Substantive: On Animals and men in Giorgio Agamben's "The Open"." *Diacritics* 33, no. 2 (2003): 3-9.
<https://doi.org/10.1353/dia.2005.0018>.
25. Ellmann, Maud. "Psychoanalytic Animal." In *A Concise Companion to Psychoanalysis, Literature, and Culture*, 328–50. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd, 2014.
<https://doi.org/10.1002/9781118610169.ch18>.
26. Farrar, Aileen. "Jacques Derrida's "The Animal That Therefore I Am (Following)" 15.10.2015 https://www.youtube.com/watch?v=t0O5z5Qj6UI&ab_channel=AileenFarrar
27. Flodin, Camilla. "Adorno's Utopian Animals". En: Anders Bartonek & Sven-Olov Wallenstein (eds.), *Critical Theory: Past, Present, Future*, (2021): 103-117.
28. Flórez, J. R. (2018). La multiplicidad interpretativa de "Carta a una señorita en París" (Doctoral disertación, UNIVERSIDAD DE SALAMANCA).
https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/139046/TG_Rodr%EDguezFI%F3rezJ_Lamultiplicidadinterpretativa.pdf?sequence=1
29. Foster, David William., and Emmanuel S. Nelson. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes : a Bio-Critical Sourcebook*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994.
30. Gerhardt, Christina. "The Ethics of Animals in Adorno and Kafka." *New German Critique* 33, no.1 (2006): 159–78. <https://doi.org/10.1215/0094033X-2005-009>.
31. Ghosh, Joyjit. "The Face of the Other: Reading a Selection of Animal Poems by D.H. Lawrence." *Etudes Lawrenciennes* 53, no. 53 (2021). <https://doi.org/10.4000/lawrence.2954>.
32. Gottschall, Jonathan. *The Storytelling Animal : How Stories Make Us Human*. 1. Mariner Books ed. Boston [u.a.]: Mariner Books [u.a.], 2013.
33. González Bermejo, Ernesto, and Julio Cortázar. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: EDHASA, 1978.

34. Gustafsson, Simone. ““Outside of Being”: Animal Being in Agamben’s Reading of Heidegger”. Monash University, Journal contribution, (2017).
<https://doi.org/10.4225/03/5922b5ca83481>
35. Gigena, David. “¿Qué libros leía Borges?” *La Nación*, (14.06.2016)
<https://www.lanacion.com.ar/opinion/que-libros-leia-borges-nid1908809/>. (25.02.2024)
36. Haraway, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.” In *Science Fiction Criticism*, 306–29. Bloomsbury Publishing Plc, 2017. <https://doi.org/10.5040/9781474248655.0035>.
37. Haraway, Donna J. *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
38. Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis London: University of Minnesota Press, 2008.
39. Hansen, Sarah: Infancy, Animality and the Limits of Language in the Work of Giorgio Agamben. In: *Journal for Critical Animal Studies* 9/1 & 2 (2011). 167–181.
40. Heidegger, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. 7. Aufl. Stuttgart: Neske, 1994.
41. Ingold, Tim. *What Is an Animal?* 1. publ. London [u.a.]: Unwin Hyman [u.a.], 1988.
42. Kuperus, G. “Attunement, Deprivation, and Drive.” In: Painter, C., Lotz, C. (eds) *Phenomenology And The Non-Human Animal*. Contributions to Phenomenology, vol 56 (2007). Springer, Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-1-4020-6307-7_2.
43. Lange, Cheryl M.. “Men and Women Writing Women: The Female perspective and Feminism in U.S.Novels and African Novels in French by Male and Female Authors.” *UW-L Journal of Undergraduate Research* XI, University of Wisconsin-La Crosse (2008).
<https://api.semanticscholar.org/CorpusID:36332677>
44. Lawlor, Leonard. “Following the Rats: Becoming-Animal in Deleuze and Guattari.” *SubStance* 37, no. 3 (2008): 169–87. <https://doi.org/10.1353/sub.0.0016>.
45. Lemm, Vanessa. *Nietzsche's Animal Philosophy : Culture, Politics, and the Animality of the Human Being*. 1st ed. New York: Fordham University Press, 2009.
46. Loenggren, Ann-Sofie. *Following the Animal: Power, Agency, and Human-Animal Transformations in Modern, Northern-European Literature*. 1st ed. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
47. Lord Tennyson, Alfred. “In Memoriam A. H. H. OBIT MDCCCXXXIII: 118” (1850)
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45353/in-memoriam-a-h-h-obiit-mdcccxxxiii-118>. (28.03.2024)
48. Llairó, Antónia: Julio Cortázar y los sueños. *TEMAS DE PSICOANÁLISIS*, no.5 – Enero 2013
<https://www.temasdepsicoanalisis.org/2013/01/09/julio-cortazar-y-los-suenos-2/>. (25.02.2024)
49. Lukács, György. *Die Theorie des Romans Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Project Gutenberg, 2008.

50. Montoto, Claudio César. "JORGE LUIS BORGES: LA LITERATURA COMO SUEÑO DIRIGIDO." *INTI*, no. 49/50 (1999): 39–45. <http://www.jstor.org/stable/23287002>.
51. Mora, Carmen de. "Cortázar ante el espejo de sus cuentos." *Revista Letral: revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura* 12 (2014): 32–45.
52. Néspolo, J. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
53. Newman, David. "On Borders and Power: A Theoretical Framework." *Journal of Borderlands Studies* 18, no. 1 (2003): 13–25. <https://doi.org/10.1080/08865655.2003.9695598>.
54. Nicholson, Melanie. "'El Oficio de Mirar': Regarding the Human-Animal Gaze in Three Texts by Julio Cortázar." *Revista Hispánica Moderna* 76, no. 1 (2023): 23–37. <https://doi.org/10.1353/rhm.2023.0000>.
55. Nicklas Lindgren & Johan Öhman: A posthuman approach to human-animal relationships: advocating critical pluralism, *Environmental Education Research*, 25:8, (2019): 1200-1215, DOI: 10.1080/13504622.2018.1450848
56. Olivé Pérez, Alfonso: La influencia de Jakob von Uexküll en la filosofía alemana del siglo XX. Número 8, 2018 (2), artículo 9. <https://www.ensayos-filosofia.es/archivos/articulo/la-influencia-de-jakob-von-uexkull-en-la-filosofia-alemana-del-siglo-xx>
57. Pellerin, Pierre-Antoine. "Reading, Writing and the "Straight White Male": What Masculinity Studies Does to Literary Analysis." *Angles (Société Des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur)* 3, no. 3 (2016). <https://doi.org/10.4000/angles.1663>.
58. Pérez Bernal, Rosario. "La casa de asterión» de Borges: devenir menor y desterritorialización del mito." *Aisthesis : revista chilena de investigaciones estéticas*, no. 51 (2012): 159–70. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000100010>.
59. Potts, Annie. *Meat Culture*. Leiden ; Boston: Brill, 2017.
60. Quintana Tejera, Luis. "La conciencia atormentada de un monstruo abandonado. "La casa de Asterión", Jorge Luis Borges." *Culturales (Mexicali, Mexico)* 7, no. 14 (2011): 7–34.
61. Ramírez Lámbarry, Alejandro. *El otro radical : la voz animal en la literatura hispanoamericana*. Mexico: Universidad Iberoamericana Puebla, 2015.
62. Ramírez, Diana. "Morador del laberinto: mito, símbolo y ontología en "La casa de Asterión", de Jorge Luis Borges." *CIENCIA ergo-sum* 18, no. 3 (2011): 225–32.
63. Ramsden, Edmund, and Duncan Wilson. "THE SUICIDAL ANIMAL: SCIENCE AND THE NATURE OF SELF-DESTRUCTION." *Past & Present* 224, no. 224 (2014): 201–42. <https://doi.org/10.1093/pastj/gtu015>.
64. Rivera-Fuentes, Consuelo. "Gender and hybridity: the significance of human/animal characters in magic realist fiction", *Animal Issues*, 4(1), (2000). <https://ro.uow.edu.au/ai/vol4/iss1/3>
65. Rodriguez, Franklin. "ESPECULACIONES SOBRE "AMIGO ENEMIGO," DE ANTONIO DI BENEDETTO." *Romance notes* 56, no. 2 (2016): 213–24.

66. Roman, Nicolas. "Formas Comunes. Animalidad, cultura, biopolítica." *Meridional*, no. 4 (2015): 236-241.
67. Romero, Laura Soledad; Arce, Rafael Gerardo. Lejanos, extraños, visitantes: Los animales de Antonio Di Benedetto. Centro de Estudios de Literatura Argentina. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no.18 (2017), 100-114.
68. Sands, Danielle. *Animal Writing : Storytelling, Selfhood and the Limits of Empathy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
69. Schlaffer, Heinz. *Borges*. Orig.-Ausg. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1993.
70. Senior, Matthew; Clark, David L.; Freccero, Carla. "Editors' Preface: 'Ecce Animot': Postanimality from Cave to Screen." *Yale French Studies*, no. 127 (2015): 1–18. <http://www.jstor.org/stable/44512257>.
71. Smelik, Anneke., and Lykke, Nina. *Bits of Life : Feminism at the Intersections of Media, Bioscience, and Technology*. Seattle: University of Washington Press, 2008.
72. Solís, Judith. Borges y los animales poéticos. Escritos, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje Número 21* (2000): 191-216.
73. Standish, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.
74. Stark, Whitney. "Intra-action." 15.08.2016. <https://newmaterialism.eu/almanac/i/intra-action.html>. (10.03.2024)
75. Subercaseaux, Bernardo. "PERROS Y LITERATURA: CONDICIÓN HUMANA Y CONDICIÓN ANIMAL." *Atenea* (Concepción, Chile : 1972), no. 509 (2014): 33–62. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622014000100003>.
76. Urien Berri, Jorge. "Antonio Di Benedetto, el autor de la espera" https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antonio-di-benedetto-el-autor-de-la-espera-1131170/html/be2f534d-a795-4c21-9023-e440fd93a56b_2.html (25.02.2024)
77. Varela, Fabiana Inés. "Reino de hombres, mundo animal: Presencia animal en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto." *Colonial Latin American review* 25, no. 3 (2016): 279.
78. Varela, Fabiana Inés. *Tradiciones diversas en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1064270>
79. Vighi, Fabio. "The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious." In *Reading Lacan's Écrits: From 'Signification of the Phallus' to 'Metaphor of the Subject'*, 1st ed., 1:168–223. United Kingdom: Routledge, 2019. <https://doi.org/10.4324/9780429459221-7>.
80. Voelkner, Krysten. "Another Way of Seeing: Ecological Existentialism in Cortázar's 'Axolotl'." *The Trumpeter* 37, no. 1 (2021): 45–59. <https://doi.org/10.7202/1088471ar>.

81. Wallace, David Foster. "Borges on the Couch." *The New York Times* (2004).
<https://www.nytimes.com/2004/11/07/books/review/borges-on-the-couch.html>. (25.03.2024)
82. Weinberg Marchevsky, Liliana. "Jorge Luis Borges: Lectura y Escritura." *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, no. 64 (2017): 71–98.
<https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2017.64.56840>.
83. Williamson, Edwin. *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Cambridge University Press, 2013.
84. Wolfe, Cary. "Flesh and Finitude: Thinking Animals in (Post) Humanist Philosophy." *SubStance* 37, no. 3 (2008): 8–36. <https://doi.org/10.1353/sub.0.0015>.
85. Yelin, Julieta: *Biopoéticas Para Las Biopolíticas*. Pittsburgh: Latin America Research Commons, 2020.
86. Yelin, Julieta. *La letra salvaje : ensayos sobre literatura y animalidad*. 1a ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2015.
87. Zeitz, Eileen M. "'La Escritura del Dios': Laberinto Literario de Jorge Luis Borges." *Revista iberoamericana* 43, no. 100-101 (1977): 645–55.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1977.3567>.

Abstract

Die folgende Arbeit befasst sich mit der Analyse einer Auswahl von Texten der argentinischen fantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts der Autoren Jorge Luis Borges, Julio Cortázar und Antonio Di Benedetto. Der Fokus liegt dabei auf der Frage, wie darin unterschiedliche Aspekte der relevantesten tierphilosophischen Ansätze des 20. Jahrhunderts thematisch aufgegriffen, dargestellt, unterlaufen oder affirmiert werden. Ausgehend von Derridas kritischer Auseinandersetzung mit dem im Westen seit der Aufklärung vorherrschenden, stark anthropozentrischen und androzentrischen Konzept der Mensch-Tier-Dichotomie, setzt sich die Arbeit auch mit den Thesen Heideggers, Agambens, Deleuze & Guattaris und Levinas' auseinander. Ziel ist es, die historische und kulturelle Kontingenz, die starke Interdependenz und die implizite oder explizite ideologische Aufladung der Begriffe ‚Mensch‘ und ‚Tier‘ innerhalb der Texte zu beschreiben, und zu untersuchen, wie die grundlegende ontologische Inkohärenz und zunehmende Fragilität des Prinzips einer absoluten Differenz zwischen Mensch und Tier darin mit literarischen und narrativen Mitteln artikuliert werden.

El siguiente trabajo analiza una selección de textos de la literatura fantástica argentina del siglo XX de los autores Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Antonio Di Benedetto. La atención se centra en la cuestión de cómo se retoman, representan, socavan o afirman temáticamente distintos aspectos de los planteamientos filosófico-animales más relevantes del siglo XX. Partiendo de la crítica de Derrida del concepto fuertemente antropocéntrico y androcéntrico de la dicotomía humano-animal que ha prevalecido en Occidente desde la Ilustración, la obra recurre también a las tesis de Heidegger, Agamben, Deleuze & Guattaris y Levinas. El objetivo es describir la contingencia histórica y cultural, la fuerte interdependencia y la carga ideológica implícita o explícita de los términos ‘humano’ y ‘animal’ dentro de los textos, y examinar cómo se articulan en ellos, por medios literarios y narrativos, la incoherencia ontológica fundamental y la creciente fragilidad del principio de una diferencia absoluta entre humanos y animales.