



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE LITERATURA

**PROBLEMATIZACIÓN A LA REPRESENTACIÓN DE LA ANIMALIDAD
EN *LOS ANIMALES SALVAJES* DE GRISELDA GAMBARO**

CONSTANZA MORI ROJAS

Tesis presentada a la Facultad de Humanidades de la Universidad Finis Terrae, para optar al
grado de Licenciada en Literatura

Profesora Guía: Francisca Lange Valdés

Santiago, Chile
2021

DEDICATORIA, AGRADECIMIENTOS
(Optativo)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
MARCO TEÓRICO	8
CAPÍTULO 1: Representación de la animalidad y relaciones de otredad.	11
1.a. Discursos críticos hacia el antropocentrismo en “Rinoceronte”, “Hormigas” y “Águila”.	
11	
1.b. Discursos críticos hacia la consciencia del sujeto y exaltación de la fragilidad de la condición animal en los relatos “Cocodrilo”, “Jirafas” y “Bicho bolita”.	
18	
CAPÍTULO 2: Representación de la animalidad a partir de una experiencia de fusión cuerpo y alma animal-humano en los cuentos: “Tigre”, “Caballo”, “Colibrí” y “Mona”.	27
CAPÍTULO 3: Representación de la animalidad y problematización a la estereotipación de las especies.	47
3.a El perro es el mejor amigo del hombre y otras invenciones en los cuentos: “Perro (1)” y “Perro (2)”.	
47	
3.b Concepto de transmigración, y (des)encuentros entre cuerpo e identidad en los cuentos: “Perro (3)” y “Gato (1)”.	
57	
CAPÍTULO 4: Representación de la animalidad y experiencias humanas: emotividad e intelecto.	
61.a Amor: Literatura del cordel e imaginario femenino en “Mosca”.	
4.b Poesía: La condena de la palabra, el lenguaje y la escritura en “Pato”.	61
CONCLUSIONES	72
OBRAS CITADAS	74

INTRODUCCIÓN

La creación de símbolos y la capacidad de representación distingue al ser humano del resto de especies de seres vivos. La posibilidad de representación es tan extensa como la historia misma de la humanidad; cada representación de un fenómeno es portador de un conjunto de ideas, creencias y apreciaciones las que, elaboradas de forma lógica, llegan a fundar paradigmas como la clásica pareja que forman “animales”, “salvajes” ¿En qué época y por qué se les atribuye esta denominación? ¿Es salvaje la animalidad? La obra *Los animales salvajes* invita a reflexionar sobre esta tradicional, pero arbitraria unión en la representación de peculiares animales creados por la dramaturga argentina Griselda Gambaro.

El pensamiento humano ha sido posible de registrar a partir de la escritura, mediante esta actividad se elabora y transmite la construcción de significados y, para lo que atañe al análisis de esta obra se manifiesta una inquietud por la dimensión ética del ejercicio escritural. Así, las respectivas definiciones de ser humano¹ y animal² indicadas por la RAE ya se asoma el problema

¹ Humano, na

Del lat. *humānus*.

1. adj. Dicho de un ser: Que tiene naturaleza de hombre (|| ser racional). U. t. c. s., frec. m. pl. para referirse al conjunto de los hombres. Era hijo de un extraterrestre y una humana. El lenguaje de los humanos.

2. adj. Perteneciente o relativo al hombre (|| ser racional).

3. adj. Propio del hombre (|| ser racional).

4. adj. Comprensivo, sensible a los infortunios ajenos.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [15 septiembre 2021].

² Animal

Del lat. *anĭmal*, *-ālis*.

1. m. Ser orgánico que vive, siente y se mueve por propio impulso. U. t. en pl. como taxón.

2. m. animal irracional.

3. m. Persona de comportamiento instintivo, ignorante y grosera. U. t. c. adj.

4. m. coloq. Persona que destaca extraordinariamente por su saber, inteligencia o esfuerzo. Es un animal estudiando. U. t. c. adj.

5. m. Méx. y Perú. Bicho, sabandija.

Animal fiero/salvaje

1. m. Der. animal que vagando libre por la tierra, el aire o el agua, puede ser objeto de apropiación, caza o pesca.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [15 septiembre 2021].

sobre la identificación de una otredad que ve en la diferencia una amenaza para el establecimiento del modelo de pensamiento racional como la forma legitimada de ser en sociedad. Estas definiciones plagan la obra y su consideración será de vital importancia para la comprensión de su sentido global, de esta manera, la escritura es soporte de las elaboraciones del pensamiento, de juicios sobre la realidad. En la obra *Los animales salvajes* de Griselda Gambaro las ideas que el ser humano ha atribuido a la animalidad no solo son cuestionadas, sino que también problematizadas, pues la construcción de una otredad y las valoraciones que se hacen de los sujetos se convierten en discursos considerados culturalmente ciertos, válidos de manera colectiva, los cuales hacen permisible la objetivación/cosificación de estos. Entonces, ¿los animales poseen la animalidad que el ser humano ha configurado? ¿ser animal es necesariamente ser salvaje? ¿el animal es un otro?

En consideración de lo anterior, la cuestión que motiva la elección del tema es analizar el cuestionamiento que se hace en la obra *Los animales salvajes* de Griselda Gambaro sobre el antropocentrismo e identificar a partir de cuáles recursos plantea la discusión, pues la reproducción de tales discursos se evidencia como un problema sociocultural dentro de la obra. Dicho lo anterior surge el siguiente problema: ¿de qué manera y a partir de cuáles procedimientos es problematizada la representación de animalidad en *Los animales salvajes* (2004) de Griselda Gambaro? La que se articula en el tema: Problematización a la representación de la animalidad en *Los animales salvajes* (2004) de Griselda Gambaro.

Los objetivos del presente trabajo son analizar la problematización a la representación de animalidad que desarrolla la obra, comprender los procedimientos narrativos que estructuran la problematización de la representación de la animalidad, identificar discursos de poder que operan

en la representación de la animalidad en la obra, y establecer qué elementos de *Los animales salvajes* dialogan con la literatura o con otras obras literarias.

La obra *Los animales salvajes*, autoría de la escritora y dramaturga argentina Griselda Gambaro (1928-) fue publicada por primera vez en 2004. El libro es un conjunto de diecinueve cuentos titulados con el nombre de distintas especies de animales, es decir, desde el principio la animalidad es el concepto que articula el sentido de la obra. Con la apariencia de la fábula, los relatos son protagonizados por animales con características humanas, pues dialogan, piensan, se cuestionan, se emocionan y conducen a una suerte de enseñanza respecto al comportamiento humano.

Los animales salvajes de Griselda Gambaro justamente son lo contrario a “animales” y a “salvajes”, con frecuencia son seres indefensos, débiles y víctimas de sus circunstancias, por su condición “animal” o por la acción humana. En este sentido, la representación de animalidad asociada a lo salvaje, barbárico o instintivo en los cuentos de Gambaro es una subversión al significado de lo que comúnmente se entiende como animal o animalidad. Por tanto, *Los animales salvajes* es una obra que cuestiona las construcciones culturales que el ser humano ha levantado sobre los animales como una otredad asociada a valoraciones como: “lo salvaje”, “lo desconocido o enigmático”, “lo peligroso”, “lo asqueroso”, “indomable”, etc. Gambaro problematiza tales discursos, que también son reproducidos por el patriarcado, y establece una reescritura de tales representaciones ampliando la unilateralidad del antropocentrismo, lo cual termina por dignificar el instinto y comportamiento propio de cada especie, y ficcionalizar con la idea de aproximarse a la realidad desde una voz animal: “¿Cómo se siente un animal, ¿qué

percibe, qué sentimientos o falta de sentimientos padece?” (Gambaro, 7) es el cuestionamiento inaugural de este conjunto de cuentos.

Con el propósito de profundizar el análisis de la representación de la animalidad en *Los animales salvajes*, los relatos han sido agrupados en cuatro categorías de acuerdo a la reiteración de temáticas y tratamiento de las mismas. Así, en Representación de la animalidad y relaciones de otredad se analiza la representación de la animalidad a partir de narrativas que problematizan la interacción animal-humano. Por una parte, se hallan discursos críticos al antropocentrismo sobre el vínculo que históricamente se ha establecido entre especies animales y seres humanos, en “Rinoceronte”, “Hormigas” y “Águila”. Por otra parte, las consecuencias que origina el contacto se expresan en discursos que exaltan la fragilidad de la condición animal en los relatos “Cocodrilo”, “Jirafas” y “Bicho bolita”.

En segundo término, Fusión cuerpo y alma entre animal y humano, presenta una representación de la animalidad que explora esta anhelada experiencia de unión entre animal y humano en los relatos: “Tigre”, “Caballo”, “Colibrí” y “Mona”. A continuación, se revisa la representación de la animalidad y problematización a la estereotipación de las especies. Por una parte, un cuestionamiento al imaginario asociado al perro en El perro es el mejor amigo del hombre y otras invenciones en los cuentos: “Perro (1)” y “Perro (2)”. Y, por otro lado, el Concepto de transmigración, y (des)encuentros entre cuerpo e identidad en los cuentos: “Perro (3)” y “Gato (1)”. Por último, en “Representación de la animalidad y experiencias humanas”. Primero, Amor: Literatura del cordel e imaginario femenino en “Mosca”. Y, por último, Poesía: La condena de la palabra y el lenguaje en “Pato”.

MARCO TEÓRICO

El cuento es un género que posee sus propios procedimientos, de acuerdo a la estructura narrativa de la obra destaca el vínculo entre cuento y drama que desarrolla Gerardo Piña-Rosa en “El cuento: Anatomía de un género literario”, esto es:

El cuento alcanza, por su misma brevedad, una alta tensión dramática, ya que, al no desarrollarse el asunto presentado, lo importante subyace en esa tensión, producto de esa misma condensación. Este tipo de limitación es el que encontramos en las piezas dramáticas en un acto: los personajes se reducen, la acción se concentra, el tiempo y el espacio se singularizan. Así pues, lo dramático en el cuento hay que entenderlo como un elemento de tensión. (484)

En consideración del protagonismo de animales con características humanas, y de la especie de enseñanza a la que conducen los relatos, es conveniente considerar elementos de la fábula. En el *Diccionario de Retórica y Poética*, Helena Beristáin define fábula como:

breve narración (...) de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza o moraleja. Se trata pues de un género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general (parábola). (207)

Como fue señalado anteriormente, los animales salvajes creados por Griselda Gambaro son precisamente lo contrario a “animales” y a “salvajes”, por tanto, este es el sentido arquetípico de los animales de la fábula que la autora pone en cuestionamiento. Así como también, la definición de animal o relativo a animalidad, asociado a un ser vivo que acciona por su propio impulso instintivo. De acuerdo a Griselda Córdova, en el neovanguardismo argentino este ejercicio subversivo compone parte de lo que se conoce como “absurdo gambariano”, un gesto reiterativo en la obra de Gambaro esto es, la práctica de reelaborar, como modo de aproximarse a dinámicas de violencia y represión. El concepto de reescritura según Córdova corresponde a:

reapropiación, una reelaboración de algo ya previamente dicho para ahora decir “algo más”. Además, aun cuando una inserción sea textual y literal, el procedimiento de la reescritura involucra tanto una nueva manera de valorar el texto inserto como un nuevo criterio para interpretar el texto en que se inserta. (15)

En esta línea, también es pertinente considerar el procedimiento denominado como descomposición o Teatro de la descomposición de Griselda Gambaro analizado por Marta Contreras:

Describiré sintéticamente el trabajo literario de Griselda Gambaro como descomposición. La representación pone en escena la descomposición de ciertas imágenes integradoras o totalitarias de la realidad las cuales se hacen evidentes por medio del grotesco y del humor negro. La descomposición es un procedimiento analítico, que por medio de la desintegración permite ver los elementos constitutivos y hacer un diagnóstico del organismo analizado. Se analiza el organismo social-individual, objeto de la representación, en cuanto está constituido por una serie de relaciones de poder que subyacen a las relaciones entre las figuras y que se materializan en frases, gestos, historia, vestuario. (2)

Asimismo, la manifestación de discursos enunciados por voces animales en los cuentos implica una ficción que propone ampliar el significado y categoría de la animalidad, como plantea a modo de invitación el inicio del libro: “¿Cómo se siente un animal, qué percibe, qué sentimientos o falta de sentimientos padece?” (Gambaro 7). En relación a la presencia de la voz animal, Alejandro Lámbarry analiza en *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana*, la tipología de voz animal política:

quién puede afirmar que los perros prefieren perder su sabiduría olfativa por otra imaginativa, que los gorilas anhelan leer la naturaleza en un libro (...) Nadie puede responder estas preguntas, y, en realidad, tampoco sería importante hacerlo. De hecho, estas preguntas serían totalmente irrelevantes para una u otra especie, si no dependiera de ellas un hecho crucial: la explotación de los animales. Al ubicar a la razón, el espíritu o el alma humana en la cima y a los supuestos instintos animales en la base, todo se vuelve justificable. (65)

De esta manera, se evidencian la escritura y la literatura como soporte que puede cuestionar o reproducir concepciones culturales, en este caso sobre discursos de poder, subyugación, antropocentrismo, entre otros. Y reflexionar sobre cuál es el lugar de los animales en la representación literaria.

CAPÍTULO 1: REPRESENTACIÓN DE LA ANIMALIDAD Y RELACIONES DE OTREDAD

1.a. Discursos críticos hacia el antropocentrismo en “Rinoceronte”, “Hormigas” y “Águila”.

Se analiza la representación de la animalidad a partir de narrativas que problematizan la interacción animal-humano. Entendido en la generalidad como la teoría que sostiene al hombre como medida y centro de todas las cosas, el antropocentrismo sitúa al género *homo sapiens* en una ubicación superior a todas las especies que habitan la Tierra. La compleja convivencia entre el ser humano y especies animales se ha acrecentado a causa de una acción humana que se caracteriza por la negación a la existencia de otras identidades y cuerpos no humanos. Los siguientes relatos presentan discursos críticos sobre la aniquilación de la existencia animal.

En “Rinoceronte”, segundo capítulo de *Los animales salvajes*, se relata, a través de una estructura dialógica, el primer encuentro entre un habitante de una ciudad y un rinoceronte. Esta nueva experiencia de interacción se ve marcada por el estado de tristeza del rinoceronte, que manifiesta un sentimiento de desgracia originado por su fisonomía: los cuernos, pues su valor comercial ha significado caza y exterminio de su especie, lo que lo conduce a desear no tenerlos: “No es la vida que pasa, destino natural de todas las cosas. Es la gente que ha conferido a estos cuernos un valor prodigioso. Nos exterminan solo por estos cuernos que ni siquiera son como los de un elefante. Los muelen, hacen pócimas. No somos nada. Quisiera no tenerlos.” (10)

“Rinoceronte” representa una animalidad vejada, violentada, agotada del reducto de vida que le ha dejado el ser humano. La llegada del rinoceronte y el sentimiento desahuciado que le trae el saberse en peligro, a la vez despierta en el humano un sentimiento de compasión y culpabilidad por lo que decide invitarlo a quedarse en su casa para evitar su captura o su eventual traslado a un zoológico. Así, se convierten en convivientes y el humano acomoda su hogar a las

necesidades del rinoceronte. Este relato expone la condición de vulnerabilidad a la amenaza que significa práctica de la caza y al enclaustramiento forzado del zoológico. Tal como asevera el diálogo, la explotación, apropiación y administración del cuerpo se convierte en recurso económico conducente a la extinción.

Esto se debe a la jerarquía en la que se encuentran los seres vivos implantada por tradiciones de pensamiento occidental y del cristianismo, es decir, Dios, los hombres y luego los animales. Al respecto, en *Teorías de lo viviente* Matías Ayala explica “De esta forma, la teología supone que hay dominar la propia animalidad del hombre junto con a los demás animales y los espacios vegetales. Esta noción teológica permite, además, justificar la explotación de otros seres vivos si son de otra especie” (11). Esta justificación se relaciona con el hecho de hallar superioridad dado la facultad de pensamiento y lenguaje que el animal no posee -incluso alma-, creencia que evidencia la violencia del antropocentrismo. Sin embargo, y para lo que atañe al texto, Gambaro dota de voz y palabra al animal. En la interacción presentada se desdibuja lo que podría ser la presencia de un “animal salvaje” en el espacio doméstico del hogar, en la dinámica que plantea la relación amo, mascota (animal domesticado); o amo y animal recluso, ya que mediante el diálogo el rinoceronte pasa a ser un huésped, un refugiado, sujeto con derecho sobre su propia integridad.

“Hormigas” es el séptimo capítulo del libro, este es un relato que expone el enfrentamiento territorial entre hormigas y el habitante del hogar donde asientan el hormiguero. Lo que, en este primer término, sitúa al territorio como elemento de disputa entre la naturaleza y la sociedad. Esto se desarrolla mediante un diálogo, el habitante acusa abuso por las ocupantes al sorprenderlas alimentándose de su comida, y las hormigas denuncian al habitante de egoísmo y una “subjetividad espantosa” (29) ante las amenazas de envenenamiento. La crítica al discurso

antropocéntrico se expresa al inicio del diálogo, pues el habitante le asigna un nombre a la hormiga, Etelvina, con la que pretende llegar a un acuerdo. La necesidad de nombrar lo que se encuentra a su alrededor da cuenta de un ejercicio de apropiación de la realidad por medio del lenguaje. La hormiga recibe un nombre en el momento que el habitante nota que puede hablar, es decir, el nombre simboliza el reconocimiento de su facultad para el lenguaje y con ello, cierta horizontalidad con el animal. En esta disputa el protagonista busca por medio de la persuasión, llegar a un acuerdo con las hormigas de hacer abandono de la casa:

- Elegí una al azar, la levanté sujetándola delicadamente entre los dedos

- Le puse un nombre: Etelvina. —Etelvina —le dije—, esto no puede seguir. —¿Qué es lo que no puede seguir? —me preguntó con inocencia

Si no se marchan voluntariamente, compraré veneno. Y lo sabés, morirán todas.

—Qué lástima —agregó acusadoramente, como si yo estuviera dispuesto a exterminar a la humanidad entera.

—¡Estamos en pleno trabajo! —protestó—. Hacemos nuestra vida, no nos metemos en la vida de los otros, no interferimos, no nos importa si el dueño de casa es soltero o casado, si cuida a los niños, si es infiel, si es buena persona o no. Aceptamos a todos los individuos sin distinción. Entonces, ¿por qué tanto odio, tanta violencia? ¿Por qué no tomás cuenta del mundo?

—Qué falta de espíritu —me reprochó—. Los humanos son de una subjetividad espantosa. Así les va. (28)

Crueldad, falta de espíritu, subjetividad espantosa, violencia, son las formas con las que se describe o se pronuncia la hormiga frente al actuar del habitante-protagonista. En tanto, abuso, miedo es lo que expresa el habitante-protagonista hacia la presencia de las hormigas que disgusta en demasía. También, está presente una crítica al racionalismo, en la que se pone en evidencia la fiabilidad de la palabra pues finalmente, la palabra no conduce a acuerdo y las

hormigas son exterminadas, dada la arbitrariedad del ser humano. Si bien es comprensible la incomodidad de encontrar multitudes de hormigas en su comida, su medida es razonar con ellas y si no se retiran exterminarlas, sin comprender que aplica una forma de relacionarse que le es ajena a las hormigas, imponiendo su racionalidad para resolver el conflicto, pues las hormigas alegan que se trata de supervivencia.

Lo absurdo se presenta mediante la disputa dialógica que se sostiene entre la figura del habitante en representación del sujeto y la hormiga en representación del instinto y de su colectividad: el hormiguero. En *Otra manera de mirar: Género Fantástico y Literatura del absurdo: hacia una impugnación de lo absurdo* Gerard Torres afirma que el objetivo de la literatura del absurdo es: “impugnar el orden de la realidad, instaurar en su seno la trágica duda acerca de su validez. Así lo sostiene Wellwarth, el cual postula que el teatro del absurdo plantea el tema de la protesta mediante el cultivo de la paradoja” (189).

En el diálogo, Gambaro induce a la interrogante ¿es esto justo? ¿Es razonable? si bien el texto no lo responde, bajo la lógica presentada la respuesta pareciera no. Con frecuencia, las hormigas son insectos que los habitantes buscan exterminar, ciertamente, la posibilidad de dialogar con un insecto resulta absurdo, sin embargo, la voz ficcionalizada que confiere Gambaro permite acceder a los argumentos de la hormiga, o también Etelvina, la reescritura de Gambaro se desenvuelve en la articulación de esta disputa naturaleza/ cultura, instinto/razón. Se trata de una relación que se plantea tensionada por las disímiles posiciones dentro de la jerarquía en la que se ubica al hombre, las mujeres y las otras especies de animales no humanos. En *Constelaciones textuales. Reescrituras en la obra narrativa y dramática*, Griselda Córdova señala “Gambaro busca reflexionar sobre el autoritarismo y la segregación, así como señalar las contradicciones entre el centro y la periferia desde la perspectiva social de los personajes marginados” (26) tales

elementos desenvuelven la dinámica de relación entre la hormiga y el habitante de la casa. El autoritarismo, la segregación y las contradicciones planteadas por los personajes marginados (los animales) también se hallan en otros cuentos y son transmitidos en la narración a través del diálogo o del narrador. Estos aspectos operan como impulsores de la acción.

Asimismo, esta crítica es compartida en el protagonismo del cuento “Águila”, décimo capítulo del libro, en el cual el relato explora el sentimiento de desencanto de un águila que ve con nostalgia las transformaciones que han surgido, en el hábitat natural de múltiples especies a causa de la intervención humana: “Siempre había evitado a los humanos, reconocía sus vestimentas, sus movimientos cuando recorrían los caminos o cultivaban los campos, parcelas mínimas sedientas de agua” (40).

La narración a cargo del águila, también expresa una crítica a la forma en que los humanos construyen una imagen equívoca, injusta y arbitraria sobre el águila: “Sabía que contaban historias espeluznantes a su respecto. Entre sus semejantes, decían, alguno demasiado voraz había sorprendido a un niño pequeño en los campos y lo había raptado, llevándoselo por los aires” (41). El cuento “Águila”, expone el sentimiento desahuciado del águila al advertir las perjudiciales transformaciones de la acción humana, y crítica a los seres humanos:

Ya no podía recuperar aquella sensación que había tenido antes, cuando después de incontables círculos en la inmensidad, por fin se posaba erguida sobre la roca más alta, con las uñas que la sostenían firmemente, mirando hacia abajo, la sensación de que el mundo le pertenecía. No porque fuera suyo, estrictamente hablando, sino porque era de todos, pertenecía a la roca, y a las alturas, y hasta al animal que sería su presa. Pero esa sensación había desaparecido. Algo había cambiado y no de poca importancia (41).

Por tanto, el cuento “Águila” manifiesta a través de la voz animal del águila una crítica sobre la cultura depredadora y salvaje que ha forjado la humanidad. Esto mediante un sentimiento de tristeza y nostalgia por el daño que se ha producido tanto en la vegetación con su ocupación y el fuego, como para la supervivencia, pues el desequilibrio es tal, que únicamente consigue alimentarse de ratas: “El mundo tenía otro dueño que no lo compartiría con nadie ni con cosa alguna. Ni una gota de agua quedaría librada al río, ni una hoja sujeta al sostén de la rama o al azar de su caída. Después creyó que comprendía, no el mundo alterado, sino su propia naturaleza de águila” (42).

De esta manera, la representación de la animalidad se articula mediante la ficción de la voz animal, la cual permite acceder de manera excepcional al testimonio de un animal, lo que únicamente puede ser desarrollado por la literatura. Un animal de toneladas como el rinoceronte, pero que posa una manzana con silenciosa delicadeza; o una ínfima hormiga, que se enfrenta sola a las amenazas de un sujeto para representar y defender todo su hormiguero; o un águila que reflexiona sobre la integridad de las especies en un hábitat amenazado por la destrucción de la acción humana. Se trata de una animalidad que busca subsistir para protegerse de lo salvaje que el ser humano ha sido con ella. Gambaro reelabora el lugar que el pensamiento occidental le ha dado al animal y transmite “la sensación de que por primera vez hablaban los ofendidos públicamente” (Córdova 24). A la manera de la fábula, los relatos elaboran una moraleja, pues en los cuentos analizados el arbitrario arquetipo de animalidad salvaje es desdibujado en la tristeza y abatimiento del rinoceronte.

De acuerdo a lo anterior, la animalidad adquiere protagonismo en consciencia de su existencia vejada; la persuasión y cordura de la hormiga hace una invitación explícita “tomar cuenta del mundo, también exige mucha paciencia” (29); la dignidad en el desahucio del águila

evidencia la tensión naturaleza/cultura. Sobre la presencia de estas premisas en los cuentos de Gambaro y la relación entre la fábula y la ética Juan Carlos Dido en *Teoría de la fábula* aclara:

Principio, sentencia, conclusión, tesis, traducen mejor el espíritu que alienta en la fábula y que el vocablo moraleja apenas roza (...) El fabulista no da normas de conducta para que adopten los lectores. Su actitud consiste en mostrar los principios, intereses, valores, relaciones que observa en los comportamientos humanos. El fabulista no dice: hagan esto.

Sólo plantea: esto sucede entre las personas: reflexionen. (4)

Así, Gambaro plantea un ejercicio ético de la escritura en tanto amplía las construcciones de una definición de la animalidad que considera las consecuencias de la interacción con el ser humano. Cuestión que en “Rinoceronte”, “Hormigas” y “Águila” se sintetiza en una representación de la animalidad que problematiza la subjetividad humana.

1.b. Discursos críticos hacia la consciencia del sujeto y exaltación de la fragilidad de la condición animal en los relatos “Cocodrilo”, “Jirafas” y “Bicho bolita”:

Se analiza la representación de la animalidad a partir de narrativas que problematizan las consecuencias que origina la interacción animal-humano articulados por la exaltación de la fragilidad. En este sentido, los relatos continúan situando el antropocentrismo, la subjetividad humana como ejes que explican la construcción de una animalidad como una otredad “salvaje”. Es decir, se configura una representación de la animalidad que a partir de elementos como la consciencia que adquieren los protagonistas de sí mismos y la exaltación de la fragilidad, además de criticar e interpelar comprensiones tradicionales de la animalidad.

En “Cocodrilo”, cuarto capítulo de *Los animales salvajes*, el relato aborda en una estructura dialógica el inusual arribo de un cocodrilo al hogar de un habitante en la ciudad: “Abrí

la puerta y al principio no lo vi porque era bajito. A la altura de mis ojos no había nadie, solo la pared de enfrente” (15). En primer lugar, ocurre la presentación del personaje cocodrilo a través de un rasgo propio de la especie, como su carácter temible, lo que configura la construcción de la imagen del animal salvaje: “Era él, inconfundible con su dorso en placas, sus dientes temibles, tan largos que algunos emergían depositados sobre una escotadura en el hocico y otros sobresalían como puntas de la boca cerrada. Excesivos dientes, lo que no mejoraba su aspecto” (15).

En segundo término, en este encuentro marcado por la experiencia ante la otredad de la animalidad ocurre un vuelco vinculado a la consciencia del animal como sujeto, pues el salvajismo que le es atribuido y descrito en la primera instancia del relato es desdibujado, disipado, por el doble desahogo del animal con el habitante:

para estar a su altura me estiré sobre el piso, no demasiado cerca. Lo vi cansado. Me refiero a él, pero era ella. Advertí mi error apenas comenzó a hablar. Con un dejo nostálgico me contó acerca de parir y la crianza, de cuán rápidamente se olvidaba al causante de la gestación y solo permanecía su fruto. ¿Quién era él? No le importaba. (15)

La hembra cocodrilo es recibida por el protagonista y en su visita le comparte su experiencia gestacional y maternal. Por una parte, la vivencia se ve cruzada por un sentimiento de injusticia dado el abandono que acusa por parte del gestante, situación dramática en la que fábula se desarrolla como observación del comportamiento humano. En este caso, respecto a su condición de hembra, el olvido y abandono de progenitores hacia sus descendientes, crías, en el que la hembra cocodrilo evoca y representa problemáticas de género de mujeres gestantes y el abandono de sus hijos por parte de sus progenitores.

Por otra parte, la exaltación de la fragilidad se desenvuelve con la segunda confesión de la hembra cocodrilo quien, hacia el fin del proceso gestacional, relata con exaltación el momento en que los cascarones comienzan a quebrarse, instante en que abre las mandíbulas e introduce a las crías en su boca para transportarlas hacia el agua del río, llenándose de felicidad al verlas nadar “las vio sumergirse y reaparecer en la superficie del río, escurriéndose con movimientos de una gracia infinita. Pero después... Había sentido hambre. ¿Te las comiste?, pregunté y me contestó con una mirada agraviada” (16). Entonces, la hembra cocodrilo expresa un sentimiento de rabia y culpa, cuando se divisa a sí misma a través de la televisión devorando una cebra en un registro documental, llenándose de tristeza.

Sí, en un documental sobre animales, ella misma se había visto a sí misma (...) arruinó el parque arañándolo desesperadamente (...) Sin la mínima preparación, había recibido un golpe, una de esas conmociones inesperadas que cambian una vida, la trastornan. Se había contemplado mientras atrapaba una cebra. Nunca me había dado cuenta de que eran animales tan hermosos, dijo. Tuve que verlas allí, en la pantalla, con un color más alto que en la naturaleza, con una vozida. Yo las cazaba. (16-17)

Tras la intensidad física que le había significado dedicarse a la vigilancia permanente necesaria para mantener con vida a sus crías hasta el nacimiento, volvió a velar por sus propias necesidades, y se desmorona al ver la bestialidad reproducida por la televisión al captarla alimentándose de una cebra. Los cumplidos del habitante y sus comentarios comprensivos para recomponer su ánimo son rechazados por la cocodrilo: “Ya no habría días para la cebra, atardeceres rojizos, matas de pasto. La vida se le escapaba, dijo, y mi vida solo podía durar a través de esa muerte” (18). La fragilidad de la animalidad se presenta en tanto la cocodrilo experimenta rabia, tristeza y culpa contra ella misma ante el asesinato de la cebra, el trastorno que

se genera en la consciencia que tiene de sí misma en el acto de observarse en el documental como bestial. Por último, y hacia el fin del cuento, reflexiona al modo de la anagnórisis de la fábula, el paso del desconocimiento al saber.

De generación en generación era la más antigua, doscientos millones de años. ¿Ahora se daba cuenta? Y como si leyera mi pensamiento, ella dijo: Mientras lo hacía, no me daba cuenta. No oía esos gemidos, no veía esa desesperación. Pero ahora vi y no podré olvidar. (18-19)

De esta manera, el cuento “Cocodrilo” presenta la representación de la animalidad desde la fragilidad propia de su naturaleza, es decir, en el testimonio sobre la situación de abandono por parte del gestante de sus crías, evocando el comportamiento humano, y también, en la consciencia que tiene de sí misma. Asimismo, el relato cuestiona la forma en que se construye una imagen o imaginario sobre la animalidad como otredad, ya que tensiona el discurso reproducido por la sociedad humana, en este caso por la televisión como medio de legitimación de verdades. Esto es mediante la ficción de instaurar la voz del animal en un testimonio sobre el cual el animal dialoga, reflexiona y se emociona de manera manifiesta ante la representación que se ha hecho de su animalidad. El sentimiento de tristeza y la vulnerabilidad expresada en este cuento también se observa en el cuento “Jirafas”.

“Jirafas”, es el octavo capítulo del libro *Los animales salvajes*. Relata la historia de un hombre que tiene por vecinas a una familia/manada de jirafas, presencia que lo perturba ante su observación constante, pues dada su complexión y altura ven su patio, y no establecen diálogo alguno con él. El habitante comienza a alimentar una curiosidad por ellas, presiente que abrigan un sentimiento de melancolía y se propone averiguar por qué. En primera instancia, se presenta el extrañamiento y la experiencia de otredad que surge de notar sus miradas, las cuales juzga de raras:

Era una familia rara. Yo saludaba: —Buen día —y jamás devolvían el saludo. Me costaba además enfrentar esas miradas tristes, de una melancolía infinita, que me lanzaban a través de las gruesas pestañas. Intuía que habían sufrido infortunios, pero todo el mundo padece los propios y no era el caso de compartirlos (32).

La inquietud se apodera del habitante, experimenta la necesidad de querer saber los motivos que gestan esta tristeza y melancolía, no sólo para contenerlas de algún modo, sino porque la tristeza que le transmiten le “ensombrecía” (34) y confiesa que la ha hecho parte de sí mismo “Ese mutismo, que se volvía más patente cuando se asomaban con las cabezas aladas por encima del tapial, contribuía a mi malhumor, sobre todo a mi tristeza” (33).

Quizás, los conectaba esa tristeza o el poder identificar ese sentimiento se debía a que él mismo lo padecía. Con el propósito de entablar una conversación que lo condujera a saciar su curiosidad, comienza a traerles hierba y hojas desde el campo los fines de semana. Entonces, el personaje confiesa que desea apropiarse de este mutismo, conquistarlo, hacerlo suyo al conocer los motivos de las jirafas para permanecer en silencio, cuestión imposibilitada por su misma naturaleza, pues como observa Lámbarry “Hasta el día de hoy, el humano no puede adentrarse a la conciencia de otro ser vivo que no sea él mismo” (Lámbarry 18). En este sentido, el relato remite a una cuestión de supervivencia y característica del ser humano la que consiste en tener interés por la experiencia del otro para saber, entender más sobre la realidad, por sobre la motivación de la empatía o el compromiso del lazo amistoso o afectivo “ya que esa tristeza me había caído de regalo, quería apropiarme de esa sabiduría que me faltaba, por qué en mí la melancolía era amarga y en ellas dulce como la miel” (34).

Tras orquestar situaciones para conseguir explicación de las jirafas, el habitante considera que ha sido lo suficientemente condescendiente o generoso, finalmente irrumpe el silencio, “Un

día pensé que era el momento justo para la pregunta crucial (...) —¿Por qué tanta melancolía? —pregunté—” (35). No obtuvo respuesta y temió anticipadamente por la reacción de la jirafa “temí que huyera, que golpeará el anca con la cola empenachada y todas desaparecieran de golpe. Sin embargo, ella no varió de posición” (35). La relación de otredad permanece y tensiona en el peligro que el habitante supone sobre el animal, en “*Por qué miramos a los animales*” John Berger comenta el impacto de la mirada sobre el animal y el reconocimiento que se produce en este acto “el hombre también le escruta a través de un precipicio de incomprensión, el cual es similar pero no idéntico, y esto, cuando le mira. Siempre, mira a través de su ignorancia, y algunas veces de su temor”. (2)

De esta manera, la fragilidad se despliega a partir de la sensación de dulzura y melancolía que despierta en el habitante la forma en que se desenvuelven las jirafas. De pronto, el habitante cae en la cuenta de que todo el tiempo había tenido la respuesta delante de sus ojos y concluye: “Negándonos al sufrimiento, somos ciegos al color de lo evidente” (35). Entonces, respecto de la dulzura la jirafa le contesta “Se tiene o no se tiene (...) —¿Nada más? —Nada más” (36). En tanto, sobre la melancolía explica que esta se debe a la apariencia que le dan sus ojos, sus pestañas, y, para añadir suspenso, espera que sus crías se alejen para añadir: “—Además... el mundo es triste —y con esa boca cuya sonrisa no significaba nada, dulce y melancólicamente agregó—: ¿No lo sabías?” (36) interpelando al lector. Acerca de la exteriorización de lo reprimido Marta Contreras define como *Teatro de la descomposición* el procedimiento escritural de Gambaro “mediante este trabajo de desmontaje, las figuras (personajes) ponen al descubierto relaciones y tensiones no conscientes «en trance de ser explicadas o comprendidas»” (Ostria 2) como se devela el estado anímico de las jirafas y el mutismo que acusa el hombre por parte de éstas .

Por tanto, el cuento “Jirafas” aborda el estado psicológico del habitante-protagonista la tristeza que le produce el contacto distante con las jirafas, de tal manera que se vuelca hacia sí mismo en una reflexión sobre la melancolía y la tristeza. Asimismo, el narrador enfatiza sobre este estado psicológico al declarar necesidad de apropiarse de la experiencia o relato que explica el suspenso que envuelve al mutismo de las jirafas. Sin embargo, cae en la cuenta de que aquello que deseaba conocer ya lo sabía o ya lo había comprendido, y no era necesario conversar sobre ello, pues sus sentidos le habían provisto de respuesta. La mirada, la visión, sobre lo que no queremos ver.

La animalidad en “Jirafas” revela una forma de sobrellevar y dar comprensión al dolor, idea que termina por resultar epifánica sobre la experiencia de vida del ser humano. En la obra de Gambaro, el cuestionamiento a la representación estereotipada de animalidad mediante el protagonismo de animales que expresan y piensan, discute sobre las relaciones de poder que intersecan el significado de lo animal y lo humano, y al cuerpo como portador de este problemático entramado, como comenta Marta Contreras acerca del Teatro de la Descomposición en Gambaro “La cuestión de poder se actualiza en relación con la circulación e intercambios de los cuerpos en la escena teatral (...) los cuerpos son los materiales escénicos visuales y auditivos básicos (2).

La animalidad y la emocionalidad vehiculada por la figura del silencio o el mutismo ante el contacto con la realidad o con un otro, también es reflexionada en el siguiente microcuento “Bicho bolita”: “No había manera de entrar en confianza. No presentaba el mínimo intersticio que permitiera penetrar en su intimidad. Apenas lo tocaba con la yema del dedo, se volvía redondo. Y como se sabe, la esfera es la más reservada de las formas”. (20)

El cuento “Bicho bolita”, es el quinto capítulo del libro *Los animales salvajes*. La breve narración de cuarenta y dos palabras, relata la reacción de un insecto oniscídeo (más conocido como bicho bolita, cochinilla o chanchito de tierra), que se acopla en su propio cuerpo al intentar ser tocado por una persona, narrador personaje. De esta manera, el cuento reflexiona sobre pautas de comportamiento que responden al instinto de supervivencia, en este caso, el acto reflejo de retraerse/contraerse al contacto físico de otro ser, es decir, la dimensión de la sensibilidad ante los estímulos del exterior, pues se enroscan cuando se sienten en amenaza.

Asimismo, atribuye simbolismo a esta figura de la naturaleza, la esfera como portadora de lo infinito en el último fragmento. En este sentido, el relato erige al bicho bolita como un pequeño umbral hacia lo infinito y lo que nos es desconocido o el acceso que nos ha sido vedado. Tal como en los cuentos revisados anteriormente, Gambaro propone discutir sobre los límites y puntos de encuentro entre lo animal y lo humano, “Lo que distinguía al hombre del animal, era la aptitud humana para el pensamiento simbólico (...) Los primeros símbolos fueron los animales. Lo que distinguía a los hombres de los animales nació entonces de la relación misma que ellos sustentaban”. (Berger 4)

Con respecto a la animalidad, se trata de una animalidad que exalta la fragilidad, y sensibilidad del animal, en este caso, el insecto oniscídeo, el cual más pertenece, específicamente a la clasificación de los crustáceos. Este cuento realiza una lectura intervencionista de la humanidad, que en su afán de búsqueda de la verdad y comprensión de lo que le rodea provoca sensación de amenaza, peligro o molestia y obra pensando que el rechazo responde a una cuestión de confianza. El comportamiento de este ser es descrito únicamente en relación con la observación que el humano hace de este, discusión que también se plantea en la mirada que construye las situaciones dramáticas en “Cocodrilo” y “Jirafa”. Sobre este punto, Berger

reflexiona: “los animales son siempre los "observados". El hecho de que ellos pudiesen observarnos ha perdido importancia. Son objeto de nuestro saber en constante progreso. Cada elemento que añadimos a nuestro conocimiento de los animales es un indicador de nuestro poder sobre ellos”. (7)

Los personajes y dramas de Gambaro en esta obra se tratan de un ejercicio escritural que da palabra y voz a los subyugados. En *El animal que luego estoy si(gui)endo* Jacques Derrida, realiza una serie de reflexiones acerca de la animalidad entre las cuales se cuestiona por la capacidad de sufrimiento de los animales:

la finitud que compartimos con los animales, la mortalidad que pertenece a la finitud misma de la vida, a la experiencia de la compasión, a la posibilidad de compartir la posibilidad de esta impotencia, la posibilidad de esta imposibilidad, la angustia de esta vulnerabilidad y la vulnerabilidad de esta angustia. (44)

La dimensión frágil y vulnerable del sujeto, en este caso, el animal interpela la idea de animalidad salvaje, expone los supuestos y sesgos antropocéntricos que fundan incluso su definición. Asimismo, la fragilidad humana es un tema vastamente tratado en la literatura, retratar el comportamiento humano es uno de los aspectos desarrollados por la fábula, en este sentido, en los cuentos “Cocodrilo” y “Jirafas” y “Bicho bolita” la fragilidad se desenvuelve como un punto de encuentro entre la animalidad y la humanidad, cuestión que recorre el análisis de estos cuentos.

CAPÍTULO 2:
REPRESENTACIÓN DE LA ANIMALIDAD A PARTIR DE UNA EXPERIENCIA DE FUSIÓN CUERPO Y ALMA ANIMAL-HUMANO en los cuentos: “Tigre”, “Caballo”, “Colibrí”y “Mona”.

Se analiza la representación de la animalidad a partir de narrativas que problematizan convenciones sociales las que se simbolizan en un encierro del cual los protagonistas ansían liberarse, a partir de una experiencia sublime como es la fusión cuerpo y alma animal-humano. En este sentido, también es una reflexión sobre el pensamiento y la imaginación, en tanto posibilidad de crear espacios inmateriales que impactan en la consciencia del sujeto y en la forma en que este se relaciona con la realidad. La animalidad se presenta como el umbral hacia una extensión del sujeto fuera de la dimensión corpórea.

El cuento “Tigre”, tercer capítulo del libro *Los animales salvajes*, explora el miedo, el pensamiento y la magia de la fusión entre el animal y el ser humano, interacción que evidencia la confrontación del binomio naturaleza-cultura. Es el relato sobre un hombre en cuya celebración de cumpleaños es invadido por un sentimiento de insatisfacción, pues asevera que la instancia no se trata más que de una costumbre. La rutinarietà del evento es interrumpida por la presencia de un tigre en el jardín, ante la cual los invitados temen, festinan su muerte y fantasean disputando su carne, contrariamente al protagonista, quien a partir de ese momento instintivamente busca el contacto del tigre. De manera muy sensorial, este relato es una reflexión acerca de la confrontación entre naturaleza y cultura, pues en la sucesión de un recorrido marcado por la fusión de lo bello y lo bestial se desenvuelve la experiencia de fusión entre el ser humano y el tigre.

La presentación del relato anuncia esta confrontación y en el temple anímico del protagonista se expresa la necesidad de franquear ese límite impuesto por la racionalidad y la cultura: “Había gente en mi casa, donde se celebraba una fiesta. Difícilmente la alegría puede convocarse por un esfuerzo de voluntad, pero como siempre había festejado mi cumpleaños, había cedido a la fuerza de la costumbre. De este modo organicé mi fiesta, sin convicción, por costumbre” (12).

Los invitados contemplaban la luna menguante a través de la ventana, entonces se avista al tigre. La naturaleza se interna en la cotidianidad del hogar y en la reunión penetraba el cariz de lo indómito: “Se movía lentamente entre los troncos y el follaje, entre las sombras de los troncos y el follaje. Era un tigre. En el jardín. Un rayo de luna iluminó por un instante la cabeza poderosa, el cuerpo elástico. Tanta belleza.” (12). Así, se configura la contemplación de una otredad que realza la magnificencia de su animalidad, posición que es contrapuesta al grupo de invitados, quienes manifiestan lo que ha hecho de ellos la cultura y las ideas sobre una animalidad asociada a lo bestial:

Los otros lo habían descubierto también, reaccionaban con susto. Lanzando grititos, atropellándose en el hablar, manifestaban una especie de perplejidad alterada ante la presencia del tigre en el jardín. Ellos, cuya sola experiencia se remitía a los animales domésticos, vívidamente recordaron historias de bestias cebadas, de colonos inermes sorprendidos en sus campos, indígenas despedazados en la selva. Con los ojos fuera de las órbitas miraban las sombras. Un peligro mortal los acechaba, veían ya la propia sangre esparciéndose de las heridas abiertas, aunque la casa los protegía, aunque fuera inmensa la separación entre el tigre y ellos. En la inquietud respiraban su olor acre junto al olor de la sangre, padecían garras y colmillos, eran cebras y venados. (12)

La presencia del tigre suscita una serie de reacciones autodefensivas en los invitados. Los “otros” señalados en el fragmento, espontáneamente se remiten a memorias y relatos colectivos que se han construido sobre el comportamiento del animal salvaje que tienen delante, no tienen más referencias y más aún, sólo poseen la experiencia de interrelación con animales domésticos. En este punto, es manifiesta la posición ética y política de la reescritura de Gambaro analizada por Marta Contreras, y su crítica hacia la construcción de identidad de la otredad, en este caso, dirigida hacia la animalidad. Esta serie de reacciones pronto es conducida hacia la elaboración de un plan para matar al tigre, solicitar socorro, dispararle y disputar su carne. Sin embargo, el protagonista-narrador decide ir tras el animal, sus pensamientos son movilizados por la atracción que siente, algo que sólo él parece percibir del tigre, y que en el relato está en todo momento relacionado a la fuerza emanada por el ciclo lunar: “salí al jardín. Me pareció que la luna menguante había crecido. Terminaría en luna llena con un halo de lluvia. Olí el aire de la noche, me trajo el perfume de los azahares, pero ningún indicio de la presencia del tigre”. (13)

La fusión entre ambos cuerpos está siendo articulada por una fuerza de índole natural, hay algo del tigre en él, su sensación de hastío y desencanto de la rutina, le impulsan a ir tras el tigre “Una sensación de pérdida me asaltó. Tenía que ver con una ausencia más grande que la del tigre, quizás con una rutina del desencanto” (13). Asimismo, se expresa la notoriedad que adquieren los sentidos y la información vital que estos proporcionan en la descripción sobre aromas y sobre la observación del entorno. La figura del animal se torna cada vez más próxima, el tigre se irrumpe la quietud del jardín, irrumpe la costumbre:

una ráfaga de viento despertó el olor del tigre, lo impuso al de los azahares. Lo busqué con una concentración dolorosa, aguzando la vista, los músculos en tensión. La

fosforescencia de sus ojos lo delató en la oscuridad. O quizás la oscuridad ya era menos cerrada bajo la luz de la luna creciente (13).

Entonces se produce el encuentro entre ambos cuerpos, el tigre se desplaza por el jardín: “No era una bestia recelosa, sus ojos contemplaron la luna, el jardín, gruñó con una especie de dulzura. Luego torció hacia mí, dio unos pasos hasta acercarse, mirándome sin desconfianza, ni como señor ni vasallo, mirándome como tigre” (13), ante esto se produce una situación de reconocimiento entre ambas criaturas, en el horizonte la luna “púrpura y redonda envuelta en bruma” (13) anunciaba la compenetración entre ambos.

Él sacudió la cabeza para apartarse de mi mano. Supe lo que quería: distancia. Lo supe con tanta seguridad como si hubiera estado en el corazón del tigre. Pero esa distancia no me mortificaba, ya estaba lejos de los seres que me habían herido y del desencanto de los días. No conseguía recordar pérdidas, fracasos, ni siquiera la resaca de una decepción. (13)

El tigre se interna en el protagonista y esta experiencia transforma al protagonista, quien no le teme, sino que identifica el daño y el peligro de las costumbres, en la cultura, en los otros que reproducen aquellas pautas y rituales que han cesado de ser significativas para la vida del protagonista. El animal es imbuido por la presencia de la luna, y, a la manera de un lobo, el tigre entra en contacto con el astro: “Él se desperezó arqueando el lomo, temblaron sus bigotes y con un rugido abrió la boca hacia la luna. Dio un paso. Caminamos un poco por el jardín como si fuéramos dos desconocidos en silencio, y el silencio del tigre era más silencioso que el mío. De otro mundo. Selvático. Inmortal” (14).

De esta manera, la figura de la Naturaleza moviliza la sensación de compenetración que despierta este silencio. Entonces, ambos entran al hogar donde se realiza la fiesta de cumpleaños, sin embargo, nadie más parece advertir la presencia del tigre: “emprendí el regreso a casa donde

seguía la fiesta, la misma que había organizado sin convicción, por costumbre” (14). Así, el espacio de la casa en el que ocurre la fiesta representa el asentamiento humano, las normas sociales, las costumbres, la cultura. En tanto, la presencia del tigre manifiesta la idea de la naturaleza que se revela bajo el halo o figura de lo misterioso, penetrando el espacio doméstico, movilizado por la luna, el sujeto agudiza sus sentidos y el sujeto reconoce su propio ser en la existencia del tigre:

Mis invitados habían olvidado al tigre. Ocupadas las sillas y sillones, sentados al azar en las escaleras, en cualquier lugar disponible, conversaban con una copa en la mano. Yo pasaba entre ellos con el tigre detrás de mí. Se apartaron, pero nadie reaccionó con susto ni sorpresa, no se quebraron las copas ni ninguna palabra se transformó en grito. Me di cuenta de que solo veían a un gato, tal vez de un tamaño excepcional, pero tan doméstico que no los inquietaba. Únicamente yo veía el tigre y la belleza del tigre. Y el tigre existía, detrás de mí. Con su silencio. Y de pronto, mi silencio fue tan silencioso como el suyo. De otro mundo. Selvático. Inmortal. Lancé un rugido. Y por fin, con dulzura de sangre terminó la fiesta. (14)

De esta manera, “Tigre” cuestiona el vínculo que la sociedad moderna sostiene con los animales e interpela respecto a la forma en que la cultura y el desarrollo de la civilización han originado ideas en torno a lo salvaje y lo doméstico. La autora discute la arbitrariedad de sus significados a partir de la irrupción de lo salvaje en el espacio doméstico y desarrolla su crítica en el momento en que se produce el encuentro entre animal y humano. Es decir, el hallazgo instintivo del protagonista sobre la animalidad que habita en el mismo, y que lo conduce a discernir sobre el entorno y el hastío de reproducir pautas sociales por costumbre, lo cual es referido por la crítica como el concepto de reescritura desarrollada por Gambaro. La fusión entre ambos seres libera al protagonista en la atmósfera nocturna, la transformación de las fases de la luna y el silencio del

animal le permite a la animalidad ser percibida desde su belleza y no tan sólo desde su bestialidad.

La experiencia de libertad emanada de la fusión animal-humano como experiencia en la que el sujeto es consciente de su propia naturaleza, es un tema que en el siguiente relato se evidencia de forma aún más clara. Y tal como en “Tigre”, la escritura de la situación de reconocimiento del otro y su unión se estructura mediante procedimientos que implícitamente conducen a esta conclusión. Por lo tanto, el vínculo con lo fantástico articula la sucesión de acciones en los relatos que componen esta sección.

“Caballo”

El cuento “Caballo” es el noveno capítulo del libro *Los animales salvajes*. Este relato revela la situación de encierro que experimenta presumiblemente un caballo (cuestión que no se explicita en un comienzo). El animal apesadumbrado por años de privación de libertad intenta fallidamente huir de aquella fortaleza, pero es descubierto por los guardias. Sin embargo, un día presiente a un caballo en las afueras de la fortaleza y con el transcurso de los días se convence de que este lo llama desde el exterior. Así, decide intentar escapar nuevamente, logra establecer contacto con el caballo en una serie de acontecimientos enigmáticos o difusos que conducen a la fusión entre ambas criaturas. De esta manera, el cuento “Caballo” reflexiona sobre la libertad en una experiencia de fusión entre el caballo y el habitante apresado. Esto es mediante el elemento de la niebla en el relato, el cual configura las condiciones necesarias para la huida y encuentro de ambos seres/personajes.

En el aislamiento solitario, el prisionero se hallaba sin esperanza de escapatoria o de otro destino, el cuento inicia describiendo las condiciones de la instalación, el espacio de encierro sugiere un establo al aire libre: “Estar encerrado en una fortaleza no ha sido nunca fácil. Una

fortaleza de humedades frías, muros espesos, intrincados corredores y patios como sepulcros a los que no llegaba el sol” (37). Se percibía completamente sólo, aunque nunca los había visto, sabía que habían guardias “No veía sus manos ni sus rostros. Menos densos que fantasmas, estaban ahí sin embargo. Y lo había comprobado la única vez que intenté huir (...) Un lazo invisible cayó con precisión tirándome hacia atrás, se ciñó a mi cuello hasta asfixiarme” (37). Dado la presentación de esta atmósfera privada de libertad, la vigilancia y el lazo asfixiante, la situación guarda similitud al del encierro de un caballo, o también de un sujeto prisionero.

Por otra parte, se anuncia el elemento fantástico en el hecho de la invisibilidad, la apreciación fantasmal de los guardias y la percepción algo invisible del lazo. A estos aspectos se añade el elemento del sueño: “Lo hubiera creído un sueño pero indelebles estaban los trazos de la cuerda en mi garganta y la terrible quemazón para desmentirlo. Por muchos años no volví a intentar la huida (...) La huida pertenecía a otro mundo, correspondía a otros seres” (37). La ilusión es parte de la circunstancia del anhelo de libertad y también, es el recurso que permite montar la identidad difusa del protagonista.

En este fragmento, la huida es una condición de algunos, es la posibilidad de otros seres, en este sentido, el relato interpela de manera manifiesta ¿para quiénes es la libertad? ¿es para todos? ¿cuál es la identidad de los seres que habla el narrador? Definitivamente, hay tipos de libertades que no son iguales para todos y la autora recoge esta discusión a través de la inquietud del protagonista: “otras cosas podían ser peores que el encierro, donde experimentaba a veces una ilusión de libertad. Mía era la decisión: según mi ánimo, me quedaba quieto durante horas; según mi ánimo, recorría (...) Nadie impedía mis desplazamientos dentro de sus límites” (37). De forma ciertamente mística, la atmósfera de sueño e ilusión conduce a la aparición del caballo:

Hasta que una mañana, apenas transcurrido el amanecer, oí el fuerte golpe de un piafar, la explosión de aire de una boca poderosa (...) Cada día yo oía el piafar precediendo el relincho de una voz irritada, y luego el golpe acompasado de los cascos. Al principio temí que los guardias lo percibieran y salieran al encuentro del animal para darle un destino de montura o de bestia de carga, pero se mantuvieron invisibles, quizás solo ocupados en vigilar —igualmente invisibles— mis gestos y costumbres (...) El trote insistente me despertó. Supe que el caballo me esperaba, propiciaba mi huida. La creí posible. (38)

El protagonista advierte la presencia de un caballo, identifica gestos característicos del comportamiento del animal, lo percibe poderoso en su animalidad eventualmente salvadora. La figura evoca liberación y en su esperanza alberga un sentimiento de preocupación por el destino del animal si es capturado, utilizado para labores domésticas de humanos, sin embargo, los guardianes y vigilantes de la permanencia de este encierro se perciben invisibles. De esta manera, la niebla, los recursos oníricos y fantásticos vinculan al relato con elementos del surrealismo, vanguardia artística en la que el sueño y la imaginación se posicionan como una respuesta a la lógica y el racionalismo que, según el surrealismo impiden la libertad, cuestión que se evidencia en la vigilancia invisible de los gestos y las costumbres mencionados por el narrador.

Entonces, se produce una revelación, el protagonista alimenta la certeza de que el caballo le espera y aún más, el animal favorecería su escape. Este giro en la condición de aislamiento del protagonista se asienta en la introducción del elemento de la niebla como figura simbólica que articula la atmósfera onírica del relato en las marcas textuales sobre reiteración del sueño, la ilusión y lo invisible del relato:

Un amanecer de invierno, en que la neblina era intensa, pensé que sería ese día o nunca.

Al intentar bajar hacia las murallas desde mi jergón en la torre, me extravié en ese camino

conocido como la palma de mi mano (...) a cada paso me tocaba la garganta bajo la amenaza de un lazo asfixiante. Se levantaría la neblina y perdería la oportunidad que la neblina misma me brindaba (...) de pronto, cuando la fatiga me arrancaba lágrimas y el fracaso amargura, tuve la sensación de que había atravesado el muro. **Ignoro cómo sucedió ni en qué momento. En la neblina, todo era sin consistencia, limado de bordes, afuera o adentro carecían de sentido, pero sabía que estaba afuera,** del lado exterior de las murallas (...) La niebla se disolvía poco a poco dejando entrever los contornos del paisaje. (38)

Con desosiego y frustración ante la posibilidad de ser descubierto en la huida, el protagonista logra llegar al exterior, al otro lado de la muralla, gracias a las condiciones que la neblina posibilitó para desplazarse inadvertido. Casi se rinde, no sabe cómo ni cuándo, *todo era sin consistencia*, la niebla se convierte el umbral onírico para alcanzar la liberación, como analiza Marianela Torres “Los mundos de la vanguardia profusos a veces, son imágenes instantáneas que minutos después pueden desplomarse” (13). Al mismo tiempo, se exalta el conocimiento y contacto de la realidad a través de los sentidos, y la capacidad rítmica y referencial de la prosa en la descripción que crea imágenes poéticas. André Bretón, en el *Primer manifiesto del surrealismo* (1924), destaca la relevancia de la poesía en el proceso de creación surrealista, y le otorga un lugar central con relación a la aproximación con la realidad a partir de la producción de imágenes poéticas “Los vocablos, las imágenes se ofrecen sólo como trampolines al espíritu del que escucha” (55). En este sentido, se explica el simbolismo de elementos de la naturaleza como recursos que le confieren una atmósfera onírica al relato, y la construcción de un sentido un tanto enigmático a causa de la ruptura en la linealidad del relato.

Al hallarse fuera de la fortaleza, el protagonista contempla el paisaje, al otro lado avista las murallas y la torre, silba llamando al caballo, y por fin aparece: “era de una alzada prodigiosa (...) Mostraba un pelaje áspero de hermoso color dorado (...) Era idéntico a un caballo que había tenido en la infancia, con ojos de vidrio. Pero este estaba vivo y caracoleó al acercarse” (38). Recién en este fragmento se advierte que el personaje narrador se trata de una persona y no de un caballo como describe el relato respecto de un ser en encierro en la primera parte, pues indica que tuvo uno igual en la infancia, pero con ojos de vidrio, lo que podría ser un juguete, lo cual podría estar remitiendo a la añoranza de la infancia como estado libre de las convenciones morales y las preocupaciones modernas, en que la imaginación es una actividad más espontánea. Luego, el protagonista escucha gritos de persecución provenientes de la muralla, paralizado se ve a sí mismo como el niño que era en su infancia y el caballo lo regresa “No atinaba a nada, inmovilizado por el pánico. Entonces, con una de sus patas delanteras, el caballo pegó impaciente sobre la tierra, lanzó un bufido y se arrimó con su alzada prodigiosa” (39). El miedo consigue ser disipado por la impresión que le provoca la magnificencia del caballo y logra montarlo:

lo que se me antojaba imposible se produjo (...) Creí que saldríamos como una exhalación, pero, al contrario, cabalgábamos sin prisa (...) me confié a esa lentitud del cabalgar (...) Invadido por la certidumbre de la salvación, dejé que él guiara. Si nos perseguían, no podrían alcanzarnos porque **esa lentitud me llevaba más lejos que un galope desbocado**. En un punto, el caballo se detuvo. Masticó unas hierbas (...) Supe que habíamos hecho un trayecto preciso hacia una tierra llana y verde, tan intocada como el comienzo del mundo. (39)

Finalmente, escapa y logra lo que por tantos días creyó imposible, pero no fue veloz como se suele imaginar a un caballo, la situación de rescate tenía su propio ritmo, seguro de la salvación.

La temporalidad se manifiesta de manera distinta, lenta como en un sueño, hacia un paisaje que evoca los comienzos del mundo como el paraíso.

Nos acercamos a beber de un río que corría transparente. El agua era fresca, borró mis cicatrices, mis recuerdos, la fortaleza entera y los guardias que nunca había visto. Y lo más maravilloso, el caballo giró la cabeza en ese instante, aún inclinado sobre el agua, el belfo húmedo, y mirándome a los ojos con sus ojos de vidrio, me habló. Lo que me dijo, no lo cuento. (39)

Se gesta una fusión entre el protagonista y el caballo mediante los elementos de la naturaleza junto a la niebla y la atmósfera surrealista. La animalidad de galope desbocado, salvaje en este relato es una animalidad prodigiosa, lenta, que conoce el instante preciso y lo libera de la vigilancia física y la de sus gestos y costumbres. También, su fusión lo libera de sí mismo, pues hacia el final del relato la reiteración de la marca textual sobre los ojos de vidrio del animal revela lo fantástico de su existencia. El animal le habla, sin embargo, calla y con ese silencio expresa la reserva misteriosa de lo místico en la naturaleza, similar al fenómeno de la experiencia milagrosa. La liberación, la animalidad y esta misticidad de la naturaleza, también son elementos que Gambaro desarrolla en el siguiente relato a analizar, “Colibrí”.

Colibrí

El cuento “Colibrí”, doceavo capítulo de *Los animales salvajes*, presenta a David y Enzo, dos hermanos que se dedican a los trucos de prestidigitación (magia) quienes recorren pueblo tras pueblo, llevando una vida trashumante: “David, el menor, era quien poseía una habilidad sin tachas, ejecutaba trucos impecables con movimientos que no se veían. El otro, Enzo, era un poco torpe, distraído” (50). Con frecuencia, Enzo erraba durante los actos y David debía socorrerlo para captar el asombro del público, lo cual se traduciría en una recompensa de dinero al término

de la presentación. En estas andanzas inciertas, dado el constante traslado, procuraban cuidarse de malhechores y de gobernantes autoritarios que impedían su espectáculo. Sin embargo, un día son apresados y fuertemente agredidos, David está al borde de la muerte, y a Enzo no le queda más alternativa que recurrir a la magia e intentar sortear algo que le salve la vida a su hermano y liberarlos a ambos. Ocurre el milagro y la animalidad protagoniza el acto de liberación de los hermanos hasta la eternidad:

Recorrían pueblos y ciudades, con sus baúles a cuestas sobre el lomo de un burro, y generalmente la autoridad les desconfiaba. Eran épocas donde cada ciudad y cada pueblo tenía su propio gobernante, impuesto por la fuerza bruta o por razones de herencia, y estos gobernantes dictaban leyes a su arbitrio que dependían del humor del momento (...) Los hermanos seguían su itinerario según el ciclo de las estaciones, un poco a ciegas y confiados más que nada en la buena suerte. (50)

La actividad que desempeñaban los hermanos era generalmente despreciada por la autoridad y, como se explicita en este fragmento, el poder se concentraba en gobernantes designados por la fuerza o herencia dictando leyes a su arbitrio, es decir, que el ejercicio del poder carecía de criterio y de espíritu democrático. En este sentido, la circunstancia descrita se asemeja a la gestión del poder en general y en Latinoamérica, y la autora, como en relatos analizados anteriormente, expresa una crítica hacia este modelo dictatorial de gestión política. Por otra parte, los hermanos que cultivaban las artes del espectáculo se movilizaban de acuerdo a factores de orden natural o simplemente al azar, y el azar suele acompañarse de la fatalidad.

Sobre este vínculo y el género fantástico como fuerzas que inciden en el destino Sara Roman comenta a propósito de la obra *Berlin Alexanderplatz*, novela de Alfred Döblin: “La obra aborda ese sentimiento de pérdida que caracteriza al hombre posmoderno, cuya existencia es destrozada en la gran urbe sin motivo alguno, solo por un azar fortuito” (2). En este cuento la

liberación es precisamente de la imposición del orden hegemónico del poder; Enzo fracasa durante el espectáculo afectando la retribución, viéndose obligados a pasar la noche en la calle. Entonces, sin más antecedente, se ven envueltos en una situación de arresto donde son fuertemente reprendidos por los agentes policiales:

yacieron atados tan fuertemente por las muñecas que las cuerdas les limaron las carnes hasta el hueso (...) No pudieron comprender el motivo que los había conducido a la prisión (...) dedujeron que habían caído en una ciudad terrible” (51). Se llevaron durante algunos días a David y los captores se burlaban de su calidad de magos ¿qué sería para ellos abrir puertas? Al regreso de David, los cuerpos de ambos yacían sedientos y extenuados, más David, que ya ni siquiera podía abrir los ojos ni moverse. Dado la gravedad de su estado, Enzo decidió invocar a la magia en algo que pudiese reconfortar a su hermano antes de morir finalmente escapó de sus manos aprisionadas, un aleteo le rozó la mejilla. No había, con su magia, despertado del afán de su deseo a un animal fastuoso (...) Era un pájaro nunca visto (...) con el pico alargado y finísimo le limpió la suciedad de los ojos, despejó la unión de los párpados (...) justo en el momento antes de la muerte, despojado de toda humillación, alcanzó a ver el colibrí (53).

De acuerdo al relato, Enzo era torpe y tenía dificultad para lograr la magia, sin embargo, la situación límite a causa del estado moribundo de su hermano lo llevó a concentrar todas sus fuerzas en reconfortarlo. En su rescate aparece un colibrí, que cuenta con la destreza necesaria para curar sus cuerpos; la pequeña ave les regresa la vista justo antes de la muerte de David. De esta manera, la animalidad es un medio propiciador a partir del cual ocurre un hecho milagroso en la situación dramática de los hermanos, atmósfera que se extiende hacia el final del relato de la mano de la creencia religiosa cristiana:

Ahora, desde hace mucho tiempo, los dos hermanos están sentados a la diestra de Dios Padre. Curadas las heridas, jóvenes y felices, siguen con los **trucos de magia de los que nadie se asombra**. El mayor los ejecuta con inalterable torpeza, pero ya no recibe reproches. De vez en cuando a los dos les resulta aburrida la atmósfera perfecta del Paraíso. Entonces, bajan hasta la tierra y aleteando permanecen suspendidos en el aire. Se acercan a las flores, beben agua. (53)

Como Jesucristo en la creencia cristiana, los hermanos se encuentran sentados a la derecha de Dios, y curados del maltrato de los policías, continúan con los trucos de magia, pero en su estado de colibríes nadie se asombra de su capacidad. Así, la fusión animalidad-humanidad se desenvuelve en la imagen de la muerte en la que las almas adquieren nuevas corporalidades, los hermanos mediante una experiencia mágica y luego milagrosa vuelven a la vida convertidos en aves, en animales que deambulan libres por la tierra. La fábula se desenvuelve en la situación dramática analizada y conduce a resolver el injusto castigo, el cual es absuelto a partir del ferviente deseo por la salvación del otro.

2.4 “Mona”

En “Mona”, dieciseisavo capítulo de *Los animales salvajes*, relata el arribo de una mona a la casa de una mujer y madre de una pequeña niña. La condición de mujer y hembra, respectivamente, es el punto de partida para reconocerse en la experiencia vital de la otra, el vínculo comienza a estrecharse, no sin antes dar o entregar pruebas de confianza mutua, lo que permite gestar o la gestación de una íntima amistad que finalmente invita a la humana a explorar su dimensión más instintiva y de naturaleza animal. La presentación de los personajes y la acción anuncian el contexto que propicia la relación:

Me sorprendió con mi hija en brazos (...) Para mí había sido una larga jornada, la sentía en el cansancio de los huesos y en una especie de irritación contra el mundo. Trabajaba mucho y de poco servía, tan poco que solo mantenía amistad con la estrechez (...) No la había visto entrar, quizás lo había hecho por la ventana abierta al fresco de la noche. Fue mi hija de dos años quien la descubrió, señalándola con el brazo extendido y una risa dichosa. (68)

La mujer y narradora testigo del relato, lleva una rutina de vida dedicada a la crianza, al trabajo doméstico, la costura y la venta de dulces, es una mujer solitaria que no mantiene relaciones de amistad. La reacción de su hija anuncia la experiencia de reconocimiento a la otredad que invita a la habitante a permitirse una cierta liberación a la irritación que generaba aquel estilo de vida que desarrolla antes de la llegada del animal. La siguiente descripción da cuenta de las nociones e ideas estereotipadas sobre el comportamiento del animal que se desdibujan en el transcurso de la convivencia:

Ella estaba apoyada en la pared, la respiración acelerada, y deduje que no le daban los pulmones (...) Me asustó un poco pero no parecía agresiva (...) En cambio, su irrupción había sido tan discreta como para no advertirla. Cuando se sentó, procedió con lentitud, con ese envaramiento entre rígido y precavido de la vejez. Era de tamaño mediano, aunque en mi ignorancia no supe precisar a qué clase o género pertenecía. Más tarde me enteré de que ella también lo ignoraba. (68)

La mujer advierte la presencia del animal, sin embargo, no le parece una amenaza, pues es de movimientos lentos y discretos, es decir, no corresponde con el significado de lo salvaje propiamente tal. Su condición de vejez es más bien similar a la de un humano o cualquier mamífero, no conoce de clase ni de género, categorías creadas por la cultura y que son impuestas tanto a animales humanos como a animales no humanos. El encuentro era ostensiblemente nuevo para la habitante: “Yo nunca había tratado con animales semejantes; un gato, un perro, los

pajaritos de mi jardín salvaje, sus insectos, eran todo mi mundo” (69). Como es frecuente, su experiencia con animales se limitaba al contacto con aquellas especies que han sido integradas por domesticación a la vida humana, fuera de ese radio el espacio le era desconocido, limitado a la imagen que se ha construido sobre estos animales. La habitante la recibe, le brinda agua y alimento:

le ofrecí una banana. Ella simuló desgano (...) la desflecó con sus manos tan parecidas a las mías. Concentrada, comió la banana trozo por trozo, masticando pausadamente. Al verla comer de esa manera irresistible, mi hija lanzó un chillido. En su media lengua me hizo entender que le pelara una banana en flecos y punto por punto imitó los gestos de la mona. (69)

Por tanto, el extrañamiento frente a la otredad es evidente y la tensión con la carga cultural de lo que es salvaje también. Sin embargo, la niña de dos años representa la visión sin sesgos del otro animal, pues en su socialización no ha adoptado como ciertas las ideas sobre lo salvaje de los animales. En este sentido, la figura infante e inocente de la pequeña vehicula una forma depurada e incluso inmaculada de percibir al otro animal desde lo semejante que se germina en la madre. El fragmento anterior, ilustra las similitudes entre ambas criaturas, ¿es el animal un otro, hasta qué punto? la interacción con la niña, lleva a la madre a preguntarle si tenía hijos, a lo que ella respondió que era su sueño, pero no había podido quedar embarazada y le permite cargar a su hija en brazos:

Ella la recibió curvando el cuerpo, la sostuvo delicadamente, y a mi hija debió de gustarle su tibieza (...) Buscó incluso el pelaje casi inexistente de su vientre y con un movimiento ciego trató de enroscárselo en el índice. Ella bajó la cabeza y la olió. Sin precauciones, hundió la nariz en la cabellera rizada de mi hija. El olor a champú le provocó un estornudo e impulsivamente se echó hacia atrás. Se excusó con una sonrisa indefensa (...) Al rato abrió los ojos y por voluntad propia alargó

los brazos hacia mí con su carga dormida, aunque yo veía que hubiera querido tenerla más tiempo. (69-70)

El contacto maternal de la mona permite visualizar la intimidad del contacto entre ambas y la naturalidad del espontáneo apego que se produce entre ambas, quien se muestra delicada, pausada e indefensa ante su abrazo. De esta manera, la representación de la animalidad en este fragmento reflexiona en torno al comportamiento de estos, que comparten su condición de mamíferos y la situación de apego en la maternidad que responde a la forma en que se desarrolla la vida desde su concepción más natural y más allá de los constructos socioculturales, la gestación de ambas especies, en esencia no es distinta. También, este fragmento interpela sobre el cómo el cuerpo es receptor del control, en este caso, la higiene y el uso de productos para ello que, ya están integrados a la cotidianidad, sin embargo, no tienen cabida en la forma en que otras especies conocen la vida.

Al día siguiente, la mona se presenta a la misma hora, deambula y finalmente consulta por la pequeña, la mujer le informa que se ha ido con su padre, de quien se encuentra separada. En este segundo encuentro, ahondan sobre sus pesares. La mona le cuenta que no ha nacido en África, sino en una selva del norte en un zoológico privado, su madre murió durante el parto, “Los problemas comenzaron al crecer, cuando comprendió que no tendría otro lugar en el mundo que esa casa en la que había nacido” (71), cuestión que a la habitante le pareció óptimo dentro de todo y pronto cayó en el error de su suposición: “¿Qué sabía yo? ¿Había estado allí alguna vez? Del lado de afuera, naturalmente. —Nunca estuve —negué en voz baja. —Nos habríamos conocido —dijo con ironía” (71). El segundo encuentro evidenció la ignorancia de la habitante respecto de las condiciones de privación a las que estaba sometida la mona, sólo por hecho de serlo y la idea

de que estas vidas debían ser aisladas de su hábitat y componer parte de un recorrido en el que su observación supone ser el espectáculo de los asistentes:

Odiaba a la gente que miraba y si se negaba a saltar, a trepar, a balancearse en la ridícula red imitando lianas de la selva, era precisamente porque no toleraba que la mirada ajena transformara los gestos de la especie en causa de irrisión. Odiaba incluso a los niños, en especial a aquellos de rostros estúpidos que entre codazos y risas los señalaban. —Solo con tu hija experimenté un sentimiento benévolo. Nunca le haría daño. (73)

Siguiendo el análisis del fragmento, el contacto con la niña se trata de una experiencia que es contraria al contacto que sostiene en el espacio privativo del zoológico. Al respecto, Berger explica que, dado el aislamiento de las especies en estos recintos que denomina “marginalización forzada” (10), no tienen más estímulo que reaccionar ante los momentos de alimentación: “los animales acaban por adoptar esa actitud exclusivamente humana que es la indiferencia (...) El zoológico es un revelador de la relación entre los hombres y los animales” (10). Nuevamente, la figura del infante que la trata como semejante es un elemento que transgrede la propia significancia de su animalidad, convirtiendo la experiencia humano no animal y animal entre ambas. El relato conduce a la reflexión de los personajes y a cierta experiencia transformadora en la madre: “me di cuenta de que las diferencias no eran tantas. También a mí me había criado una madre adoptiva que me había brindado idéntico cuidado (...) Y me había casado para un matrimonio infeliz, aunque ella había tenido únicamente relaciones esporádicas que no le dejaban ningún recuerdo, que aceptaba más por la violencia e insistencia del macho que por su propio deseo”. (73)

De esta manera, la representación de la animalidad planteada en este relato problematiza sobre la construcción de la diferencia y la otredad, evidenciando los sesgos antropocéntricos de

esta. También, mediante el ejercicio de otorgar palabra y voz al animal, el relato invita a reflexionar el cómo los seres humanos conceptualizamos experiencias vitales, en este caso, referidas no tan sólo a las condiciones arbitrarias e injustas sobre el lugar al que es relegado el cuerpo animal, sino que también cruza problemáticas asociadas a la construcción del género, en la cual el sexo femenino es oprimido y violentado por el sistema patriarcal que asigna valor a la mujer en tanto es fértil, de capacidad potencialmente reproductiva, dedicada a la familia aún si esto la vulnera o hace infeliz.

Así, ambas se convirtieron en confidentes y a partir de ellas la habitante comprendió sobre la experiencia de vida de la mona, y ella también la liberó al propiciar el desahogo sobre su infancia y su pasado en el zoológico. Esto definitivamente se concreta cuando se quita el brazalete “extendió el brazo hacia mí con un requerimiento mudo. De cerca había visto la inscripción borrosa de un nombre ramplón — Cindy— que nunca me atreví a usar con ella, y unas fechas que supongo serían las de su nacimiento” (74). Ciertamente, la mujer y la mona se fusionan al reconocerse en la otra en una relación de tipo amistosa, “nos contábamos nuestras dificultades. En algunas circunstancias me cuidaba a la niña” (74), es decir, se entienden como pares. Una tarde la mujer vio a la animal en su jardín -al que refería siempre como salvaje- saltando y trepando entre los árboles, desaparecía y emergía entre el follaje, ella lo advirtió y le guiñó el ojo y se sintió convocada por la atmósfera del atardecer, por la presencia de la luna:

todo me hablaba, porque estaba ella en el jardín los árboles parecían cargados de frutas y la maleza se convertía en pasto dulce. En cuatro patas corrió a mi encuentro, me enfrentó con sus confiados ojos marrones en los que adiviné una pregunta. —Hermana, hermosa mía, ya no me asusta el mundo —dije, y la abracé hasta que el penetrante olor de su transpiración agreste borró el mío, humano, y

juntas nos fuimos hasta los árboles, a saltar, antes de que la noche cerrara del todo o mi hija reclamara la cena con su tierna voz adormecida. (74)

La sola presencia de ella en el jardín transformó la forma en que la mujer percibía el ambiente, el jardín captaba toda su atención. La relación entre ambas terminó concertando una conexión en la que sentía adivinar sus pensamientos y se consideren en hermandad, valioso lazo fraternal que finalmente libra a la habitante de la irritabilidad que acusa antes del encuentro con la mona y que también era miedo de abrazar otro lugar en el mundo para ella, fuera de los límites de su trabajo y dedicación a la crianza, pues los pesares y disgustos entre ambas adquirieron otro significado.

CAPÍTULO 3: REPRESENTACIÓN DE LA ANIMALIDAD Y PROBLEMATIZACIÓN A LA ESTEREOTIPACIÓN DE LAS ESPECIES

Se analiza la representación de la animalidad a partir de narrativas que problematizan la construcción identitaria estereotípica del animal. Esto es, de acuerdo a una serie de comportamientos que el ser humano juzga o no propios de cada especie, y como advierte “Oso hormiguero” el primer cuento del libro: “Desear lo que no se es provoca melancolía, a veces resentimiento” (7). De esta manera, los siguientes cuentos realizan una crítica a la forma en que el ser humano configura una imagen del otro, y a la imposición de categorías humanas a los animales.

3.a El perro es el mejor amigo del hombre y otras invenciones en los cuentos: “Perro (1)”, “Perro (2)” y “Perro (3)”.

En “Perro (1)”, treceavo capítulo de *Los animales salvajes*, se relata el encuentro entre un hombre y un perro fatigado que recoge de la calle. La experiencia se torna inusitada para el habitante del hogar, pues acusa al perro de no comportarse como tal y la convivencia se le hace tediosa al no obtener lo que espera del animal. Prontamente, descubre el origen de su comportamiento desadaptado y apático: ha sido despojado de su familia y la pérdida genera un trauma que pondrá en jaque la capacidad de comprensión del habitante-humano. El relato abraza el sentimiento de incompreensión que despierta el perro empujando al habitante a incorporarlo y aceptarlo tal como es, es decir, una animalidad a la que le ha sido arrebatada la fuente de su bienestar.

En primera instancia, el choque con el comportamiento del perro es sentencioso, el cuento inicia con la frase: “Era una criatura que odiaba mucho. Y **es mejor alejarse de quienes odian porque no viven ni dejan vivir**” (55), expresión de uso corriente para explicar el distanciamiento hacia otro. La cotidianidad de la imagen del encuentro entre un ser humano y un perro es conflictuada por las expectativas e imaginario cultural que se tiene del perro: “Me engañó la larga historia —fidelidad, abnegación— que él traía a sus espaldas, pertenecía a una especie de reconocidas virtudes y ni se me ocurrió sospechar que él no poseía ninguna” (55). Sin embargo, dado el aparente estado de abandono, decidió invitarlo a entrar a su casa y alimentarlo, tras ello el perro se quedó en un rincón con aspecto apesadumbrado, no correspondió con su gesto caritativo: “—Perrito, perrito —le dije. En ese momento debí darme cuenta de su carácter. Ni la menor señal de reconocimiento, un meneo de la cola o una mirada dulcificada. Pensé que tenía malos modales. Pésimos. Después supe que además era tonto y pagado de sí mismo” (55).

El habitante se limita únicamente a juzgar que se trata de un perro con malos modales, sin embargo, el desdén del animal no tiene relación con el habitante y su constante necesidad de atención por parte del animal, sino con una experiencia traumática:

Me fui enterando de su pasado porque hablaba en sueños. Directamente, a mí nunca me dirigió la palabra. Por lo general, sufría pesadillas. No recordaba a sus padres, ¿quiénes son?, ¿dónde están?, los llamaba en sueños con una voz añorada. Supe que sus primeros recuerdos de la infancia se remontaban a un día de lluvia, cuando se había descubierto empapado y con hambre. Tengo frío, se quejaba, estremeciéndose enroscado sobre el piso. Instintivamente había hurgado en los botes de basura (...) Se le contaban las costillas bajo el pelaje, las piernas le habían crecido torcidas. Todo su esqueleto estaba descompaginado, raquitismo. Temía morir. (55-56).

El destierro forzado de su familia lo condujo a una condición de soledad, vulnerabilidad y marginalidad. Las consecuencias de aquel episodio abatieron al animal, y en el presente fragmento evoca la condición de abandono y precariedad que también vive la población humana. El habitante al enterarse de estas circunstancias sintió compasión por su desamparo, comprendiendo el motivo de su aversión. Al relato del animal se le otorga voz y en este ejercicio de oír al perro hablando en sueños, el habitante logra comprender el origen de su dolor: “por fragmentos reconstruí su historia con una perra amable que le había dado cachorros. Todos terminaron en la perrera, él se había salvado y sentía culpa. ¿Por qué yo?, ¿por qué solo yo?” (56).

El tedio que en primera instancia le despierta el comportamiento del perro, transita hacia el cuestionamiento sobre su entendimiento del animal marcado por los estereotipos sociales (perro amigo del hombre, etc): ¿De qué servía, me pregunté, tener un perro que no se abalanzara cordialmente sobre uno? Que no agradecía agua ni comida, alfombra ni correa. Una cola que nunca se agitaba en signo de alegría. Odio. Desprecio. Destrozaba mi ropa” (56-57). Es decir, para el personaje habitante la animalidad es bienvenida y su presencia es positivamente valorada

en tanto expresa correspondencia con una idea estereotipada sobre el comportamiento del perro en tanto animal domesticado, un ser al que se tiene por conviviente para proveer gestos de atención hacia la figura de su dueño o cuidador, contrario al comportamiento bravío del perro.

Este cuento manifiesta una crítica hacia la construcción de la idea de lo que es un perro como resultado de una elaboración cultural. Sin embargo, la naturaleza animal no siempre puede adoptar las normas y constructos de la domesticación. Por otra parte, la caracterización del perro gira en torno a describir su personalidad malhumorada, consecuencia de experiencias asociadas a rupturas afectivas, en su infancia por sus padres, más tarde, por su familia, y también a las condiciones de precariedad sobreviviendo en la calle. En este sentido, se trata de un relato de vida que también es vivido por humanos, y el sentido global del cuento apunta a explicar que, detrás del “aspecto de fatiga” (55) existen experiencias que condujeron a ello.

Para el habitante se trata de un perro de “malos modales” (55), y aun al ser revelados sus pesares, es criticado por el habitante, quien le exige ser íntegro, agradecido y afectuoso, “Si había amado a sus hijos, su pérdida solo le había dejado sentimientos feroces” (57). En este fragmento, nuevamente se realza el comportamiento como eje dependiente de la dimensión psicoafectiva que, en consideración de lo analizado, es extrapolable al comportamiento humano y la condición de ambos como especies mamíferas. Finalmente, aunque el perro es expulsado, luego regresa y es nuevamente acogido, esta vez, en aceptación de sus características: “No lo eché. Siguió rompiéndome la ropa, destripando el tapizado de las sillas. Nunca me recibió moviendo la cola. Pero de tanto en tanto, cuando me veía de malhumor, triste o enfermo, metía la pata en la escudilla y salpicaba el piso” (58).

De esta manera, “Perro (1)” es un cuento que reflexiona sobre el vínculo y convivencia entre humano y animal, en donde lo problemático pareciera ser el comportamiento del perro, pero

en la revisión de la autora, lo problemático es la estereotipación sociocultural que pesa sobre el animal y la injusta sensación de decepción que marca al habitante. En este sentido, la presencia de la fábula es evidente en el ejercicio de observar y exhibir como es el comportamiento humano. La imagen del perro afectuoso, juguetón, fiel, también es desmitificada en el siguiente análisis del cuento “Perro (2)”.

“Perro (2)”

En “Perro (2)”, catorceavo capítulo de *Los animales salvajes*, se relata la dinámica de convivencia entre una mujer y su perro acogido desde su nacimiento al que llamó “Topo”. Para ella, una viuda que llevaba la soledad con plenitud, los días eran colmados por la fiel compañía del perro. Sin embargo, la protección recelosa de su compañero condujo a un acontecimiento que transformó el sentimiento de afectividad y seguridad en temor y desconfianza. Comprende que Topo no existe más que en su mente, pues el instinto animal no logra adecuarse a la idea que se ha formado la mujer sobre quien es:

Lo eligió al primer vistazo entre la camada y se le ocurrió que el perro también la elegía a ella. Sin vacilar decidió su nombre: Topo, no solo porque fue el primero que le vino a la cabeza sino también porque el perro sería lo más opuesto a un topo, una figura visible, audible, vigilando el terreno, olfateando con las narices al aire. (59)

El topo, cuya referencia alude a la cualidad de vigilante, la que puede parecer inofensiva, sin embargo, el topo también es un animal voraz en la proximidad de lombrices u otras especies de las que se alimenta. El relato de Gambaro cuestiona el hecho de que el nombre es asignado bajo la sesgada o al menos parcial idea de lo que es el topo, especie que entre sus características se destaca por una baja capacidad de visión. Por otra parte, las cualidades asociadas a los sentidos

del perro: visible, audible, vigilante, olfato desarrollado, son el motivo por el cual el perro ha sido adquirido con el fin de proveer mayor seguridad al hogar a cargo de la mujer sola: “Cuando el perro creció, fue un animal dócil, de carácter alegre y expansivo, pero ella sabía que la casa se había vuelto inexpugnable a los intrusos. El perro no se separaba de la mujer” (59). Ciertamente, Topo era afable y desempeña óptimamente la tarea para la que había sido adoptado, sin embargo, manifestaba excesivo rechazo ante la presencia de cualquier otro que no fuese su cuidadora.

El perro es en extremo obediente “Era suficiente que ella ordenara en voz baja: quieto, para que el perro obedeciera (...) A ella le agradaba imponerse de esa manera, apenas con un matiz de autoridad en la voz baja, y creía que él dominaba su instinto en un renunciamiento por amor” (60).

Así, el perro acata las órdenes de la mujer, la autoridad era ejercida con mesura, no hacía falta más, la domesticación era efectiva, el instinto parecía no manifestarse ni por asomo. A veces, el perro expresa su sentido de territorialidad sobre la casa: “bastaba el menor rumor, a veces una rama que caía por el viento (...) para que el perro, irguiendo las orejas, el pelo erizado, se abalanzara hacia afuera con ladridos terribles. A la mujer la deleitaba esta ferocidad, que se contraponía a su mansedumbre con ella. Poco a poco estableció una relación profunda con el perro. Era mejor que una persona, más fácil de tratar”. (60)

Un sólo asunto manifiesta su animalidad, el perro se inquieta ladrando hasta el viento -hecho en que se advierte algo inusual y que alude al sesgo de Topo- y lejos de preocuparse, la mujer veía en este gesto una especie de máxima lealtad, lo prefería sobre una persona y reforzaba su vínculo de compañerismo y convivencia. La situación dramática del cuento se presenta cuando Topo se exalta y ataca a un perro forajido y más pequeño que deambula por el jardín en busca de descanso. La mujer intenta detenerlo en tono apacible, luego le grita, llega a patearlo, pero nada

detiene el ataque engeguado de Topo alentado por el frescor de la carne. Frente a la infructífera frustración del ataque la mujer desconoce a su compañero y a ella misma:

Parecía otro, un ser maligno a quien le gustaba la sangre. Había regresado a un lugar que la mujer no conocía, un lugar de salvaje supervivencia, de hambre y búsqueda de alimento donde cada animal extraño debía morir. En ese lugar, la mujer no significaba nada, ni siquiera un estorbo (61).

De esta manera, en el fragmento anterior la serie de constructos sobre la identidad y comportamiento de Topo son desdibujados al advertir la dimensión instintiva de su animalidad, cuestión que hasta antes del suceso descrito la mujer había omitido, y es en este fragmento donde definitivamente percibe al perro como un otro, un otro calificado como maligno sólo por satisfacer sus impulsos naturales. La mujer en ese espacio también evidencia su soledad, el perro con o sin su autorización continuaba desgarrando a lo que él veía como su presa. Y la idea de Topo sólo era factible en ideaciones de su mente. El impacto fue tal, que incluso llegó a pensar en matarlo: “No recordó el revólver y aunque más tarde se alegró, supo que lo habría usado contra él, un animal que amaba y cuya mansedumbre también había creído un acto de amor. No soportaba la crueldad de esa lucha en la que el más débil sufría” (62).

La encrucijada motivada por el sentimiento de injusticia trastornó su percepción sobre el perro. De hecho, a partir de ese acontecimiento el perro deja de ser enunciado como Topo y continúa siendo referenciado como perro o el animal: “sabía que era un animal y que entonces no podía guardarle encono, increparlo por la violencia sangrienta. De cualquier modo, ya no confiaba en él” (63), ya no era Topo, era el animal que por naturaleza es “maligno” (61) y exhibe una violencia sangrienta. Por tanto, el cambio de su percepción caló en su sensación de seguridad,

cuestión paradójica si se considera que la seguridad fue el motivo del arribo del perro al hogar, finalmente, hacía el cierre del relato se devela sentenciosamente el carácter del vínculo:

La mujer no sabía si todavía amaba al perro. Sentía una áspera sensación de pérdida y fracaso. Como con los seres humanos, no se podía confiar. Puso distancia (...) Ella se negaba al juego, o caminaba con el perro a su vera, tan sola como siempre lo había estado desde su viudez. Pero ahora la soledad le pesaba. Insensible a sus ruegos, a sus gritos, en un momento dado el perro la había expulsado de su mundo. Sin amor ni odio, sin propósito deliberado, la había colocado en su lugar humano, que quizás fuera el de la decepción. Una noche llamó al perro y él acudió dócilmente, depositó medio cuerpo sobre su falda. Distante, con dos dedos, ella le acarició la cabeza. (63-64)

El miedo funde el deseo de seguridad que originalmente había unido a la mujer con el perro, se produce un desencuentro entre ambos, o más precisamente de parte de ella y la idea parcial que instala una visión estereotipada del perro compañero y protector incondicional. Al respecto, Contreras afirma: “Mediante la figura del monstruo se interroga literariamente al cuerpo y al alma humanos tratando de aclarar el misterio de su conducta y de su forma de una manera que a la vez problematiza los discursos disponibles oficiales en un cierto orden social y familiar” (9).

De esta manera, la presencia de la fábula señala que a través del miedo y la desconfianza la mujer adquiere otra comprensión de la dimensión animal del perro como una otredad de la que no puede disponer a su voluntad o imponer la domesticación. Por último, en el análisis del siguiente cuento el imaginario del perro afable, querendón y protector adquiere una nueva comprensión en la representación de su animalidad. El instinto se torna irascible.

En “Perro (3)”, quinceavo capítulo de *Los animales salvajes*, se recoge el testimonio de un perro que intenta explicar las motivaciones de su comportamiento, sus instintos, como la

captura de pájaros, especie que le causa especial desagrado. Así lo presenta el fragmento inaugural:

Dijo que no sabía qué lo obligaba a hacerlo. Dijo que mataba pájaros sin que esto se le ocurriera condenable. No, no elegía a sus víctimas con premeditación. Creía que su proceder se justificaba ya que obedecía a un mandato cuya naturaleza suponía de origen divino. Él solo era instrumento de ese mandato” (65).

El relato lo presenta o desarrolla un narrador al que ha sido declarado el relato del animal, reiterado en la marca de enunciación “dijo”. El perro no sabe por qué mata pájaros, no es resultado de una planificación, en este relato la animalidad es relativa a lo instintivo como violento. En este sentido, ofrecer explicación lógica de aquello supone un ejercicio que evidencia la tensión y dificultad de dar comprensión racional a un fenómeno de naturaleza instintiva. A ello, se añade una explicación de dimensión religiosa: un mandato divino, el perro se percibe instrumento de un poder superior. Y en esta atmósfera confesional, el hecho de que el perro mate pájaros posa criminalidad sobre la animalidad del perro que, como menciona el fragmento, no ve lo condenable de su práctica.

El perro argumenta que puede deberse a su parentesco ancestral con los gatos, entonces se avista la problematización sobre la identidad de la especie en conformidad con el cuerpo que lo habita, sobre los gatos comenta: “Dijo no comprender tampoco la diferencia de criterios, ya que una actitud como la suya se consideraba natural en esa especie —la de los gatos— y todo el mundo estaba dispuesto a aceptarla, mientras él, que solo respondía a un atavismo del que no era responsable, recibía en cambio reproches y coscorriones” (65). Así, el personaje se cuestionaba si ¿había algo trastornado en él? pues acusaba a los gatos de tener esta práctica sin ser reprochados. A cada especie se le atribuyen disímiles valoraciones que configuran una jerarquía frente a la cual expresa desaprobación:

No ignoraba que la raza humana, a la que pertenecían sus dueños, manifestaba en su mayoría una gran consideración hacia los pájaros, les encantaba su vuelo y les habían dedicado poesías. Dijo que hasta establecían relaciones de amistad (...) Dijo que no veía belleza alguna en esas criaturas. Dijo que tal vez su actitud beligerante se debiera a la necesidad de proteger su territorio. (65)

El perro no comprende ese vínculo y aborrece la irrupción de las aves ¿la beligerancia sería propia de su naturaleza: “Dijo que los odiaba” (66), lo que el perro no soportaba era su aparente desdén: “si una causa primaba y contribuía a enloquecerlo hasta el frenesí y la pérdida total de la razón era la indiferencia que ellos mostraban a su respecto (...) no provocar sentimiento alguno era algo que excedía las fuerzas de cualquiera” (66). La animalidad en “Perro (3)” personifica compulsividad y obsesión hacia una otredad que le provoca fastidio, en este caso, los pájaros “Lo que más lamentaba era que los pájaros sufrieran una corta agonía, tan corta que no podía gozarla” (66).

Así, y a la luz del concepto de fábula planteado por Beristain, es posible señalar que el cuento evoca la explicación que vierten agresores sobre las motivaciones que los conducen a la destrucción de un otro que desborda toda lógica y autocontrol. La figura del perro en este relato no es para demonizar ni criminalizar su práctica cazadora, sino evidenciar como es el comportamiento humano mediante el ejercicio literario. En este sentido, el relato reflexiona: la capacidad para el desarrollo del lenguaje, no es necesariamente conducente a la capacidad de razonar, pues este perro que habla es embargado por un sentimiento que no puede controlar, incluso acusa que se trata de un mandamiento divino del cual él es sólo un instrumento. En consecuencia, el perro es fuertemente reprendido, pese a ello el castigo no consigue detener su obsesión:

Dijo que cuando lo liberaban sentía su odio acrecentado. Le caía la baba de la boca como a un perro rabioso (...) Dijo que ante su dueño prometía no reincidir pero siempre lo hacía. Dijo que lucharía contra ese impulso. Rogaría a Dios y los pájaros sabrían que se había convertido definitivamente en otra persona, de carácter benigno, de celestial mansedumbre (67).

El impulso de cazar y dar muerte a los pájaros es una necesidad visceral, no existe sanción que le haga entrar en razón ¿por qué lo habría si se trata de un animal? Entonces, se alude a una representación de la animalidad para personificar el comportamiento humano, no podía luchar contra ello, aunque lo intentase, rogaría a Dios y se convertiría en otra persona, tal como el lamento que profieren agresores, y cuadro en el que los pájaros simbolizan la belleza e ingenuidad de cualquier ser preso de la odiosidad insaciable que en este caso es representada por el perro, cuya figura afable es subvertida por la de ser beligerante:

Dijo, bajando los ojos, que pedía perdón y que nunca volvería a tocar a una de esas criaturas. Pero no dijo que no toleraba la mirada que su dueño dirigía a los pájaros. Y menos dijo que seguiría matándolos hasta el fin de sus días porque esa mirada le producía tal tortura que solo el crimen concedía fugaz clemencia a su corazón (67).

Finalmente, a través de esta subversión de la figura del perro se revelan otras pulsiones humanas, los celos y la envidia, en tanto el perro no toleraba el simple gesto de atención con el que su dueño observaba a los pájaros, dice que nunca lo dijo, y que sólo mediante el acto de causarles muerte aliviaba su discordia. “Perro (3)” es una subversión a la estereotipación cultural asociada al animal, pues se trata de un perro trastornado, obsesivo, asesino de criaturas frágiles como los pájaros, por el sólo hecho de ser pájaros, sujetos de contemplación atractivos para otros. En este ejercicio de subversión se advierte la dimensión de la fábula en tanto la figura del perro

personifica indiscutiblemente el comportamiento humano en su aspecto violento, irracional, impulsivo, que intenta encontrar redención en el perdón cristiano y explicación a su deseo de aniquilación a partir de la creencia en un mandamiento divino.

3.b. Concepto de transmigración, y (des) encuentros entre cuerpo e identidad en “Gato (1)”.

“Gato (1)”, diecisieteavo capítulo de *Los animales salvajes*, relata la experiencia de una persona con los gatos por quienes se declara complacido de su independiente compañía. Seguro de conocer a los animales conoce a un gato que escapa del estereotipo, su incompreensión alcanza la frustración, la animalidad es un conflicto con su propia definición de gato. El relato aborda el conflicto de habitar un cuerpo que, de acuerdo a la normatividad sociocultural, no es el correspondiente.

Se trata de un relato en primera persona, es decir un narrador homodiegético. A continuación, la presentación de la situación: “Las conductas improcedentes no son, por supuesto, las de los gatos. De otra manera no los hubiera elegido. El carácter de los gatos va bien con mi carácter, sobre todo en un punto crucial: saben mantener las distancias y su independencia nunca entra en conflicto con la mía” (75). La preferencia de convivencia por el gato responde a las cualidades que el habitante asocia al animal: “No necesitan que les ofrezcan diversiones, se entretienen por su cuenta: observan enteramente concentrados las partículas de polvo atravesadas por un rayo de luz, juegan con un ovillo de lana, se limpian el pelaje con una lengua precisa” (75). Este conjunto de características compone el imaginario general o estereotipado del gato, algunos pueden tener otro tipo de conductas, demandantes o recelosos, “Pero no son casos frecuentes, dos o tres en cada generación, y ninguno de mis gatos padeció ese defecto que, en

realidad, no responde a su naturaleza” (75), las prácticas fuera de las descritas son por definición antinaturales, eventuales defectos.

Esta introducción y presentación de la situación antecede a la situación dramática, una vez que el gato Faustino se marcha sin regresar, el narrador acoge a una cría de la calle. Con el transcurrir de los meses éste creyó que el animal adquiriría costumbres de gato, pero no fue así: “No se lamía el pelaje que tenía opaco como el de un perro a la intemperie. Tampoco se entretenía por su cuenta (...) Para que se aleccionara compré dos libros con los usos y costumbres de los gatos (76). El personaje manifiesta inquietud sobre el comportamiento del animal, de manera absurda decide aleccionarlo mediante libros. Ciertamente, el gato se expresaba como lo haría un perro: “Apenas llegaba a casa festejaba mi presencia moviendo la cola, a los saltos daba vueltas a mi alrededor como si quisiera abrazarme (...) Tenía ese vicio: el de querer servirme” (76) incluso jugaba a esconder huesos y le llevaba diariamente el periódico.

Para el habitante aquello resulta incomprensible, una animalidad indeseada, por lo cual toma la determinación de enfrentar al gato: “—¿Qué te pasa? ¿De dónde sacaste esas costumbres? Sos un gato —lo amonesté con tono severo. Él no se mostró culpable ni arrepentido, me miró con perplejidad como si no entendiera la razón de mi enojo (...) ¿Cómo podía hacerle entender que su conducta no era normal y que también a mí me involucraba puesto que convivíamos? (78). Inquirir al gato que en su condición de animal desconoce los estándares de comportamiento esperados para satisfacer al humano-habitante es justamente la situación absurda que presenta Gambaro. De la misma manera, que cuestionar y esperar explicaciones sobre alguien que no se comporte de acuerdo a su apariencia física, a no corresponder en algún sentido con su corporeidad, pues el relato pone en manifiesto que son invenciones, convenciones que no son parte de la naturaleza.

El gato corre la cerca de los límites socioculturales impuestos: “Un domingo a la tarde desapareció por un largo rato (...) depositó correa y bozal a mis pies. ¿Qué quería? ¿Un paseo con bozal y correa? (...) me intimó con exigencia; los ladridos le salían bien ahora, breves y perentorios (...)—¡Sos un gato! ¡Sos un gato! —le grité enfurecido” (79). Definitivamente, sin saberlo ni entender qué problema había en ello, condujo a su cuidador a pasearlo como lo haría un perro, ¿qué dificultad puede suponer? es la interrogante que el relato invita a reflexionar sobre la imposición arbitraria de categorías sobre el cuerpo. Y finalmente, el cuidador comprende el derecho a ser que tiene el otro, aunque ello no sea como sus principios o creencias indican:

me di cuenta de que estaba dispuesto a desafiar la reprobación del mundo, a enfrentarla alegremente, con tal de ser lo que le dictaba su deseo. Salimos a la calle, yo sujetándolo de la correa, avergonzado ante la gente que nos miraba con una sonrisa de curiosidad mientras que él, ajeno al ridículo, orgulloso como un príncipe, feliz como un perro, avanzaba meneando la cola y caminando torcido con su pata renga. Victorioso. (79)

En consideración de lo anteriormente dicho, el final del relato proporciona el eje que completa el sentido general del texto, la presencia de la fábula como eco de representación del comportamiento humano en este cuento evoca la identidad trans. El gato consigue fuera de lo íntimo, ser en lo público como un perro, permitiéndose ser el mismo por sobre el juicio de los demás, orgulloso, feliz, victorioso, a pesar de su patita rota, que bien alude a formas populares o eufemísticas de referir a la homosexualidad. Claro que esto se advierte siguiendo el análisis y no de forma explícita.

**CAPÍTULO IV:
REPRESENTACIÓN DE LA ANIMALIDAD Y EXPERIENCIAS HUMANAS:
EMOTIVIDAD E INTELECTO**

La afectividad es una facultad constitutiva de la humanidad y conocer si los animales experimentan la interacción a nivel psíquico y emocional es una pregunta que ha originado diversas teorías y representaciones. La obra cuestiona las dinámicas socioculturales en que se gesta la afectividad y plantea posibilidades en torno a la definición de esta capacidad. Las siguientes ficciones conducen a imaginar ¿de qué manera una mosca experimentará el amor? ¿de qué trataría la poesía de un pato? y ¿qué personificaciones adquieren las criaturas de tales vivencias en la propuesta literaria de la autora? El intelecto y la emotividad se erigen como características intrínsecas humanas, los siguientes relatos develan dimensiones controversiales de ambas experiencias.

4.a. Amor: Literatura del cordel e imaginario femenino en “Mosca”.

“Mosca”, sexto capítulo de *Los animales salvajes*, es un cuento en tres partes sobre la vida y romances de una mosca que nace en el National Hospital de San Francisco. Colmado de intensidad y drama, el relato aborda la historia de una mosca y una prima lejana que le relata a Tona Wilson, amiga de quién narra esta historia. El protagonismo se encarna en un ser que suele ser muy despreciado por la sociedad dado su naturaleza, y con frecuencia percibida como

insignificante debido a sus dimensiones: una mosca que experimenta el más profundo y alto de los vínculos humanos, el amor.

En la primera parte, se presenta al personaje de la mosca, las circunstancias de abandono desde su nacimiento ante la muerte de sus progenitores: “El director del Hospital se ocupaba de la mosca, pero ella no le tenía afecto, hasta le desagradaba un poco. Él no le perdía pisada, o vuelo” (21). Así, la protagonista es una mosca huérfana cuya única fuente de afecto y cuidado es el director del hospital. Con el ansia de experimentar más allá del recinto, se fuga y comienza una vida en el zoológico de Frisco, donde está en exhibición cinco días por semana:

le otorgaron un cuarto de reducidas dimensiones, pintado de blanco, con una mesa de madera, una silla y una cama con barrotes de bronce (...) —los chicos— pasaban en fila delante de la caja y la miraban. ¡Oh, cómo ella es hermosa! (nunca usaron el ofensivo *it*), gritaban admirados como si en la vida hubiesen visto una mosca. (22)

La mosca es un insecto habitualmente asociado a enfermedades parasitarias, sin embargo, en este cuento es dignificada. La mosca es sujeta de cuidados, trabaja y habita en condiciones que evocan el contexto de aquellos que emprenden rumbo en busca de la independencia en la ciudad urbana y moderna, como se revisará a continuación.

Cabe destacar que, entre sus características principales, la mosca se distingue de otros seres vivos por las múltiples sedas sensoriales de su cuerpo. Esta sensibilidad intrínseca de la mosca la conduce a disponerse a la experiencia del amor cuando una tarde divisa por la ventana a un gran moscardón de alas azules:

Un sentimiento desconocido la asaltó, nunca se había sentido así antes, con esos temblores, esa alegría tonta. Se acercó, ya perdidamente enamorada. Ese día conversaron con aquella dicha que guardan las primeras palabras de amor entre

dos seres; intercambiaron promesas y se despidieron con un beso a través del vidrio (22).

En este fragmento se hace evidente como es delineada la figura femenina y personificada en la joven mosca, la descripción de la situación romántica adquiere la estética de la literatura del cordel (tradición literaria española) y el folletín melodramático³, géneros de tradición popular argentina: “La literatura de cordel, con un lenguaje sencillo –al igual que el folletín melodramático– y característico de la región nordestina, expresa una realidad social que destaca los amores y sufrimientos de los sujetos” (Pampín 139). Se presenta un personaje de origen pobre, con frecuencia representado en una figura femenina que sueña vivir la experiencia del amor, de una vida que oye y lee proyectada en los medios de comunicación. En el cuento tales narrativas operan como recursos y objetos de cuestionamiento al mismo tiempo. Y lo pobre, entendido como carencia material, marginalidad y la estereotipación de lo sucio, es extrapolable al personaje de la mosca.

En “Mosca”, el personaje femenino es una huérfana que se marcha de su hogar de acogida para construir su propia vida, en este caso, el zoológico. Por una parte, se trata de una especie que jamás se ha visto en exposición en este tipo de recinto, los niños aclaman su hermosura. Gambaro, al montar esta ficción, cuestiona la arbitrariedad de la valoración de los cuerpos, pues hay especies hermosas y otras despreciables, hay especies para exhibición, otras son consideradas

³ En *La explosión del folletín en La hora de la estrella*, María Fernanda Pampín analiza ambas estéticas en *La hora de la estrella* (1977) de Clarice Lispector: “Como Macabea, el elenco de sus protagonistas es humilde y pobre; ella aparece en representación de toda una clase: “Como la nordestina, hay millares de muchachas diseminadas por chabolas, sin cama ni cuarto, trabajando detrás de los mostradores hasta la estafa. Ni siquiera ven que son fácilmente sustituibles y que tanto podrían existir como no” (139). Esta posición social es similar al de la mosca y el imaginario sociocultural que le acompaña. Por último, Clarice Lispector es citada en el epígrafe de *Los animales salvajes*: “No haber nacido animal es mi secreta nostalgia. Ellos a veces llaman de lejos a muchas generaciones y yo sólo puedo responder sintiéndome inquieta. Es la llamada”. Dotando de sentido al vínculo de ciertas temáticas en torno al cuerpo y la animalidad que reflexionan ambas autoras argentinas. De acuerdo a Mirna Rocha “el llamado de la animalidad que describe la narradora de *Agua Viva* en el epígrafe invita a reflexionar sobre la relación de los narradores con el tema de la animalidad. Lo que subyace es una nostalgia por un estadio anterior al hombre, que la experiencia del individuo intenta recuperar de alguna forma” (14).

insignificantes y se les da muerte, cuestión que es ampliamente discutida en la primera sección de este estudio. Como es de suponer, en los géneros mencionados ocurren varios traspiés antes de que la joven fémina encuentre “el verdadero amor”, quien es sustituida a causa de ser valorada únicamente en su dimensión física, la belleza o posición económica.

Para la mosca todo iba viento en popa, era una dicha cada visita y conversación compartida, sin embargo, para él era distinto, y a la semana le exigió una prueba de amor, separados por el vidrio, ella le pidió paciencia, él le intercambio un gesto de despecho. Un segundo desencuentro se produjo cuando él le llevó una caja de dulces, marchándose enojado con la caja al estar impedida de recibir el objeto por la pared de vidrio. Entonces, se presenta el conflicto del cuento:

la mosca era feliz (...) pensaba equivocadamente que vivir penas de amor era preferible a la tristeza de la soledad. Un día de mucho sol, ella lo esperaba. Lo vio llegar con sus alas azules. Entonces, de improviso, una sucia mosca, oscura como la brea, apareció desde la nada (...) cerró un ojo con coquetería en un guiño detestable de provocación. Él enderezó las antenas hacia ella y dándole la espalda a nuestra mosca, cambió de rumbo, escapó tras esa horrible criatura. Así fue como lo perdió. (23)

A pesar de los desaires del moscardón, la mosca mantenía viva la llama de la ilusión, incluso si esto significaba albergar una pena. Como era de esperar, pero no para la mosca, aquella ilusión del príncipe de alas azules con quien un día compartiría sus días al otro lado del vidrio, se quiebra ante los ojos de la mosca como una pesadilla. El moscardón pierde el interés en ella tan pronto como otra ejemplar le envía una señal de disposición presumiblemente reproductiva, a la que no accede la mosca protagonista. El impacto es brutal, luego de agotarse pensando en alternativas para cesar su pesar “arribó a una decisión extrema: cortarse ella misma en pedazos” (24).

La acción en torno a los vínculos continúa y vuelve a aparecer el personaje del director del hospital e inicia la segunda parte del cuento, acongojado con el autoatentado de su querida mosca: “estaba sumido en llanto. La vida ya no le importaba sin amor y toda su voluntad estaba puesta en dejarla (...) —Está muerta. Ella, mi amor, mi tesoro (...)—La vio tan rígida, tan irreconocible en sus trocitos que estuvo a punto de desmayarse. Lloró como nunca lo había hecho” (24). Así, se desenvuelve la literatura del cordel y folletín melodramático, y se profundiza la identidad femenina que encarna la mosca y el impacto del desamor. Tras intentos por reconstruirla, el director del hospital se reencuentra con la mosca:

Estaba enteramente transfigurada. Los ojos con su cuadrículado impecable, las mejillas rosas, las alas extendidas unidas al cuerpo, sus patitas completas (...) vestía un traje de noche. Ante los ojos del mundo lucía hermosa (...) —Adiós, mi querida, mi mariposa inolvidable —murmuró entre lágrimas— (...) nos encontraremos en el Cielo y allí serás mi esposa. Nada ni nadie se opondrá a nuestro amor. Nos casará Dios en persona (...) seremos felices para siempre. Amén. (25)

El director abatido por el trágico deceso de la mosca encuentra consuelo en la creencia del reencuentro celestial, de la unión eterna de Dios, como se despide a un ser amado. La declaración de amor cierra la segunda parte del cuento para presentar el intercambio de opiniones que se enuncia a través de la prensa. La tercera parte del cuento inicia con la siguiente interrogante: “¿Este romance se salvará en el Cielo? ¿Podrá la mosca finalmente ser feliz?”. Una lectora escribió estas preguntas y las envió a un periódico” (26). En la introducción de este análisis es parte de la discusión las comprensiones de la animalidad, y a propósito de ello considerar el significado establecido por la RAE, en este cuento la animalidad de la mosca encarna pasiones, sufrimientos y preocupaciones que caracterizan lo humano.

El cuento reflexiona sobre este discurso y al mismo tiempo pone en cuestionamiento la definición de lo humano asociada a la racionalización. En este relato la dimensión humana de la mosca es vertida en acciones motivadas por la emotividad, la tragedia desencadenada por el desamor. Y en el personaje del director del hospital, la dimensión humana se manifiesta en el sentimiento de angustia que ocasiona la muerte de la mosca, su ser amado, que, devastado, no encuentra más consuelo que pensar en la unión que sólo la eternidad podrá concederles.

Para el análisis de ambos cuentos que componen este capítulo, resulta explicativo considerar el siguiente vínculo entre géneros: “Absurdo y fantástico comparten su subversiva apertura del orden de lo real, su erosión de la idea tradicional de realidad, su problematización del orden establecido. Tematizan la falibilidad de la razón y plantean la pregunta sobre la validez de las categorías tradicionales que el sujeto empuñaba para descifrar el mundo” (Torres 189). El fenómeno religioso entendido como conjunto de creencias que explican, organizan y norman sobre las comprensiones de la vida y la muerte, distingue al ser humano y las inquietudes sobre su propia naturaleza hallan respuesta en este ámbito. Y es este otro aspecto que se añade a la reflexión que realiza Gambaro sobre las representaciones y creencias que norman la vida. La publicación del relato en la prensa somete a la historia al escrutinio público y la disyuntiva que inaugura la tercera parte del cuento recibe la siguiente respuesta leyente: “He aquí la contestación: ¡No, este romance no se salvará en el Cielo! ¿Podrá la mosca ser feliz? No, ¡no podrá ser feliz! (25). La relación amorosa y los dramas de los personajes exasperan su entendimiento, una voz opositora irrumpe la ficción de este amor hacia el fin del cuento:

¿Qué tipo de preguntas son esas? ¿Qué romance? ¿Cuál? (¿El de la mosca y el moscardón, o el de la mosca y el director del Hospital?). Cualquiera sea, será siempre una aberración (...) Yo les concedí la Razón, el Alma, el Espíritu, todo

esto, ¿para qué? ¿Para qué me formulen preguntas estúpidas? (...) La única pareja que reconozco es Adán y Eva, hombre y mujer (...) Yo odio toda clase de amores extraños (...) Firmado: Dios, Señor del Cielo y de la Tierra. (26)

La aparición de este tercer interlocutor y el tono abiertamente intolerante y de odiosidad es disruptivo en el relato. El remitente de la carta firma identificándose como Dios, pronunciándose sobre el drama entre la mosca y el director del hospital, juzga, no ha concedido la razón para tales despropósitos. La razón, es precisamente una cuestión que la autora pone en constante cuestionamiento, pues también engendra sinsentidos. Y la voz de Dios en el relato sigue la misma senda de situarnos o hacer visible aquello que es controversial sobre las ideas que se tienen sobre los fenómenos. En este caso, un Dios que odia, impone e insulta, así como subvierte la idea del Dios cristiano que ama y perdona. Y precisamente parece reproducir discursos que se apropian sobre la creencia de Dios y lo que está permitido y lo que no. Es esta la crítica que la autora realiza sobre la construcción de significados en torno a la animalidad. La apropiación que los humanos realizan sobre la construcción de significados, en este caso, sobre la animalidad y todo aquello que justifica su posición de inferioridad frente al ser humano.

Por otra parte, retomando la historia de amor entre los personajes y considerando la definición de fábula de Helena Beristáin respecto del componente didáctico sobre el comportamiento humano, evidentemente Gambaro tensiona el significado de la animalidad y resuelve que lo humano se trata más bien de las distintas direcciones y acciones motivadas por las pasiones, sufrimientos e ideas sobre la realidad. Como comenta Marta Contreras sobre lo que denomina “Teatro de la descomposición” en Gambaro, los cuerpos de los personajes son el espacio mismo de estas tensiones “Gambaro trabaja con unidades fragmentarias cuya combinación o reordenación lúdica tiene una orientación ética, perlocutoria, que consiste en

provocar la risa amarga de la constatación de una experiencia real de extrema crueldad y tontería. Al hacer risible el horror éste se hace espectáculo teatral mediado por el artificio poético” (2).

Así, la literatura del cordel y el folletín melodramático, ampliamente desarrollados en Argentina, dotan de una estructura narrativa que realza la construcción discursiva colectiva sobre distintos fenómenos de la vida social, en este caso sobre la afectividad, Gambaro “es una dramaturga contemporánea que tiene una voz propia que se puede distinguir por la consistencia y riqueza de su producción y por esa cualidad fundamental de escenificar lo universal escenificando lo local” (Contreras 8). Si en este cuento destaca lo particular que puede ser la experiencia de amor vivida por una mosca, el siguiente cuento resalta por la capacidad de un pato para adquirir lenguaje.

4.b. Poesía: La condena de la palabra y el lenguaje en “Pato”.

En “Pato”, onceavo capítulo de *Los animales salvajes*, reflexiona sobre el fenómeno religioso, los procesos de socialización y la capacidad de crear símbolos a partir del pensamiento y el lenguaje. El cuento relata sobre un pato que ha sido olvidado por su progenitora al momento de quebrarse el cascarón. De manera azarosa y circunstancial, un monje resulta ser lo primero que observa, razón que lo lleva a creer que el monje es su madre, le bastó oír su risa para ir tras él, y el monje conmovido decidió llevarlo a vivir con él al monasterio. La dinámica de esta relación era así:

La madre monje, cuando estaban juntos en el banco, hablaba. No para él, todavía muy pequeño para comprender sus palabras, sino para sí mismo. Era un hombre de fe, pero el humus de la fe no había acallado sus interrogantes (...) el pato abrió los oídos y la mente al discurrir del monje y así, no obstante, su edad y su reducido cerebro, aprendió mucho. (44)

Tal como un infante, la criatura en su primera etapa poco a poco va incorporando por medio de la socialización formas de comportamiento de sus cuidadores, y en la ficción de este relato, el pato no tuvo alternativa de vivir la vida que por naturaleza le correspondía. Entonces, la cría “Fue capaz, con el tiempo, de filosofar a su manera, con breves sentencias que su madre comprendía. Al monje le causó tal asombro esta disposición del pato que comenzó a formularle preguntas (...)¿Qué es la vida? ¿No te parece un sueño?, y el pato contestaba: «Si es la vida un gran sueño/¿para qué atormentarse?». Los ojos del monje se desbarrancaban ante la respuesta, y todas fueron siempre tan cargadas de sentido”. (44)

De esta manera, a pesar de que el monje dedicaba su vida a practicar la fe, en la intimidad y en la única compañía del pato se cuestionaba sobre todo orden de asuntos, en especial sobre la existencia y la creación. Oír al monje influyó en el pequeño pato que interiorizó aquellas interrogantes, y con ello, se estableció un vínculo aún más estrecho entre ambos. La animalidad es forzosamente desplazada, domesticada en la cotidianidad de la vida al interior del monasterio, espacio a partir del cual la existencia se vuelca al ejercicio contemplativo, existir es pensar. Pronto, tras observar al monje escribir poemas, el pato se inclinó por ello, aprendió a escribir y creó poemas: “Una jarra de vino entre las flores./ No hay ningún camarada para beber conmigo/ pero invito a la luna,/ y, contando a mi sombra, somos tres.../ Mas la luna no bebe,/ mi sombra se contenta con seguirme./ Tardaré poco en separarme de ella/ ¡la primavera es tiempo de alegría!” (45)

El primer poema escrito por el pato dice del lenguaje una creación para celebrar la vida, hallado en la naturaleza y refinado por las manos humanas. Sin nadie a quien invitar, explora lo que la naturaleza tiene para ofrecer: la luna y su sombra. Se devela la doble faz: el lenguaje y la

comunicación. La luna- las palabras - que iluminan la existencia, también señalan la soledad -la sombra- de quienes las emiten.

Sus palabras nacen del miedo de transformarse en alimento. Es el temor del individuo que, una vez enterado de la ilusión del lenguaje, se percata que nada, ni las palabras ni el habla, lo rescatarán de cumplir el destino de fallecer. La comunicación es vida en la muerte, y por eso es digno de celebrarse : “Tardaré poco en separarme de ella /¡la primavera es tiempo de alegría!”.

Así, el pato adquiere la capacidad de reflexionar sobre su existencia, la soledad en el mundo, la separación de su ser de la naturaleza. La añoranza del pasado, el destierro: “El vino que bebíamos al despedirnos aún está ahí, pero tú ya te fuiste. Pienso en ti y ya no te encuentro; tristemente contemplo el agua azul”. Es decir, manifiesta un entrelazamiento entre la vida al interior del monasterio y pareciera recordar la imagen de su madre pato alejándose, nadando por el lago, dejándolo atrás para siempre. En tanto, el monje se asombraba de la sabiduría del pato, también se culpaba por haber estimulado aquello, pues el pato se hallaba consciente y melancólico de la separación de su madre:

él, un hombre de Dios que se creía justo, impelido a la bondad, era el culpable de ese sufrimiento. Lo había separado de sus hermanos y en lugar de un gran lago le había ofrecido un estanque y luego el encierro de su celda. Con su charla quién sabe qué clase de inquietudes propias de los humanos había suscitado en su pequeña alma que en su clemencia Dios quería inocente. (47)

El pato también adoptó otras costumbres y se aficionó al aguardiente, escribió innumerables poemas, y un día decidió marcharse y cada tanto enviaba poemas al monje, quién decidió compartir los poemas del pato con sus pares, bajo el seudónimo de Li Po. Así la animalidad en este relato es de cierta forma corrompida por la capacidad del pensamiento la cual posibilita

expresar la belleza a partir de la contemplación, pero también significa una condena en tanto práctica que hace consciente el pesar o sufrimiento de existir.

CONCLUSIONES

Relaciones de otredad, construcción de identidad y discursos de poder. *Los animales salvajes* de Griselda Gambaro explora el imaginario sociocultural de occidente en torno a las definiciones de animalidad. De esta manera, los significados de animalidad desarrollados en la obra tensan y problematizan la animalidad convencionalmente asociada a una otredad salvaje, peligrosa, sucia, bestial, entre otras. En este sentido, el recorrido narrativo a través de los cuentos evidencia que la animalidad es una construcción que se ha aproximado parcialmente a las especies que la componen. Y que el problema de aquello es la superioridad de animales humanos por sobre animales no humanos.

El cuerpo es el primer territorio en disputa, de acuerdo a ello, existen valoraciones o discriminaciones. La humanidad ha sido el juez y verdugo detrás de esas construcciones. De acuerdo al análisis, la autora desarrolla una preocupación por la ética del ejercicio de la escritura, la cual cuestiona las representaciones y discursos de poder que median sobre los sujetos. Con frecuencia, la invitación es a reflexionar sobre grupos marginados, sin voz, violentados y subyugados. Parte de ello, confiere universalidad a la obra narrativa y dramática de la autora. La literatura se aproxima a los fenómenos a partir de la ficcionalización de la realidad, ejercicio que permite vislumbrar dimensiones controvertidas, contradictorias y vedadas sobre el cómo es la realidad. Así, la literatura es un campo de conocimiento en el que la ficción devela aspectos sobre la realidad social, la cultura y el comportamiento humano.

De esta manera, los procedimientos revisados en la obra como la subversión, el Teatro de la Descomposición, y la reescritura gambariana dan cuenta de aquella reorganización de significados en la reproducción de discursos culturalmente establecidos. La escritura de Gambaro plantea que necesitan repensarse, en tanto sostienen y ejercen acciones opresoras. La autora sitúa en la escritura como soporte y registro cultural, la problematización sobre las arbitrariedades, intereses y sesgos que inciden en la construcción de un otro, en este caso la animalidad. En *Los animales salvajes*, lo fantástico, el grotesco, el absurdo, la literatura del cordel y el folletín melodramático, también son géneros que configuran la escritura ética de Griselda Gambaro.

Por otra parte, y ampliando la hipótesis, la presencia de la fábula es un elemento fundamental que articula la estructura narrativa de la obra en su integridad, y junto con ello, es necesario considerar la estructura del cuento y su vínculo con el drama planteado por Piña-Rosa. El inicio y presentación de la acción y los personajes, anuncian la intención didáctica de la fábula, y luego, el fin de cada cuento se desenvuelve en cohesión con el comienzo del relato, respecto de observaciones sobre el comportamiento humano, características que personifican los

animales que protagonizan cada cuento. Aunque no necesariamente de forma explícita, cada cuento finaliza con una reflexión sentenciosa, la cual completa el significado global con el inicio del relato. Es decir, por una parte, la obra problematiza sobre la representación de la animalidad. Y, además, señala observaciones sobre lo humano, cuestiona las motivaciones que conducen sus acciones. Este aspecto es otro potencial tema a analizar e investigar y que es evidente a partir de las definiciones de animal y humano.

Asimismo, la dimensión del fenómeno religioso y la influencia de la creencia cristiana en las distintas culturas para explicar las relaciones jerárquicas entre humanos y animales, es otra arista a analizar en próximas instancias investigativas, en cuentos como “Gato (2)” y “Sin nombre”.

OBRAS CITADAS

- Batella, Nadia. "Macabea y las mil puntas de una estrella". *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 16, n°1: (2014): 295-320.
- Ayala, Matías. "Vida y animalidad para una estética contemporánea". *Cuadernos de Arte* n° 21:2016: 36-39.
- Berger, Jhon. ¿Por qué mirar a los animales? *El jarocho verde*: 1-10: 1977.
- Beristáin, Helena. "Fábula". *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa. 1995: 207
- Breton, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Contreras, Marta. "Introducción", *Griselda Gambaro: Teatro de la descomposición*. Sello Editorial, Universidad de Concepción, 1994.
- Córdova, Griselda. *Constelaciones textuales. Reescrituras en la obra narrativa y dramática de Griselda Gambaro*. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2018.
- De Oliveira, Eduardo. "Ficciones de la animalidad en América Latina: las formas animales en la literatura y en las artes visuales". *Pasavento: revista de estudios hispánicos* vol. VII, n.º 1, Universidad de Zurich (2019): 79-96.
- Dido, Juan Carlos. Teoría de la fábula. *Espéculo. Revista de estudios literarios* N°41 (2009): 1-10.
- Gambaro, Griselda. *Los animales salvajes*. Alfaguara, 2004.
- Lagos-Kassai, María Soledad. "Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX". *Revista Telón de fondo* n°4, (2006): 1-42.
- Lámbarry, Alejandro. *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana*. México: Universidad Iberoamericana Puebla. 1978.
- Piña-Rosa, Gerardo. El cuento: Anatomía de un género literario. *Hispania* 92.3 (2009): 476-487.

- Rocha, Mirna. “Capítulo 2. Animalidad”. *Animalidad, viaje y escritura. Una aproximación a la obra de Clarice Lispector*. Universidad Nacional de Río Negro (2019): 14-33.
- Román, Nicolás. “Formas comunes: Animalidad, cultura y biopolítica. Giorgio Agamben”. *Meridional, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* (2015): 236-241.
- Roma, Sara. El azar y la fatalidad. Dos procedimientos de incursión de lo fantástico en la literatura.
- Torres, Gerard. “Otra manera de mirar: Género Fantástico y Literatura del absurdo: hacia una impugnación de lo absurdo”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, Vol. III, n.º 1 (2015): 185-205.
- Torres, Marianela. “Rasgos vanguardistas en la obra de María Luisa Bombal: la elaboración fantástica de la realidad y el uso del lenguaje poético-lírico en su narrativa”. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2006.
- Vélez, Ysis. “La concepción de los animales en Aristóteles”. *Revista Latinoamericana de estudios críticos animales* Vol.1 (2018): 32-53.