

## FICCIONES DE LA ANIMALIDAD EN AMÉRICA LATINA: LAS FORMAS ANIMALES EN LA LITERATURA Y EN LAS AR- TES VISUALES

FICTIONS OF ANIMALITY IN LATIN AMERICA:  
THE ANIMAL FORMS ON LITERATURE AND VISUAL ARTS.

EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA  
Universität Zürich  
eduardo.jorge@rom.uzh.ch

**RESUMEN:** Este ensayo pretende desarrollar una breve geografía textual latinoamericana a partir de los estudios de la forma animal. Analizaremos textos e imágenes a partir de los estudios de Adolf Portmann (*La forma animal*), cruzándolos con aspectos de la imaginación zoológica de Jorge Luis Borges, hasta llegar a las obras de un conjunto de autores latinoamericanos: Diego Vecchio, Mario Bellatin, Nuno Ramos y Carlito Azevedo.

**PALABRAS-CLAVE:** Forma animal; América Latina; animalidad; literatura; Artes visuales

**ABSTRACT:** This essay aims to develop a brief Latin American textual geography based on the studies of the animal form. We will analyze texts from the studies of Adolf Portmann (*The animal form*), crossing them with aspects of the zoological imagination of Jorge Luis Borges, until arriving at the works of a group of Latin American authors: Diego Vecchio, Mario Bellatin, Nuno Ramos and Carlito Azevedo.

**KEYWORDS:** Animal form; Latin America; Animality; Literature; Visual Arts



No podremos explicarlo todo; buscaremos simplemente dar al lector asuntos para la reflexión y deseo de adquirir conocimientos más profundos de las formas animales.<sup>1</sup>

Adolf Portmann, *La forme animale*

## 1. LOS LÍMITES DE LO FANTÁSTICO: UNA PUERTA DE ENTRADA A LAS FORMAS ANIMALES EN AMÉRICA LATINA

Este ensayo tiene como punto de partida la pregunta: ¿sirven los estudios zoológicos al análisis de imágenes y textos latinoamericanos? A partir de esta pregunta se plantea una metodología, a saber, qué estudios zoológicos se tratarán y por qué específicamente América Latina como campo de análisis. Examinaremos textos e imágenes a partir de los estudios de Adolf Portmann, comparándolos con aspectos de la imaginación zoológica de Jorge Luis Borges, hasta llegar a las obras de un conjunto de autores latinoamericanos: Diego Vecchio, Mario Bellatin, Nuno Ramos y Carlito Azevedo, todos ellos autores que nacieron a mediados de los años sesenta. Introducir la animalidad en la ficción crea oscilaciones plásticas y poéticas en el corazón de la vida de las imágenes. En este sentido, la forma animal se convierte en un artificio que, simultáneamente, vuelve presentes y ausentes a los animales, es decir, asume un valor de procedimiento literario y de performatividad. De este modo, una ficción de la animalidad es la inclusión de un animal "presente-ausente" en textos y en obras de arte. Por los rasgos, por las texturas, por las apariencias, por los cuerpos, en fin, por las formas, los animales permanecen ocultos una vez se convierten en imágenes. Este extrañamiento<sup>2</sup> constituye la performatividad animal en el centro de cada imagen: el animal es un ser en fuga, y las imágenes, incluyendo aquellas que están en movimiento, como en el caso de las películas, captan del movimiento animal una apariencia que, por encima de todo, no están destinadas a nosotros, pues los animales no existen inicialmente para que sean contemplados. La contemplación exige distanciamiento y nuestra hipótesis es que la posibilidad del distanciamiento

---

<sup>1</sup> "Nous ne pourrions donc pas tout expliquer; nous chercherons simplement à donner au lecteur des sujets de réflexion et le désir d'acquérir des connaissances plus approfondies des formes animales" (Portman 2013: 29).

<sup>2</sup> El término "extrañamiento" tiene un recorrido histórico en la teoría literaria, todavía se trata de un término desarrollado por Victor Chklovski en "El arte como procedimiento", de 1917. En la nota del traductor francés del texto, Régis Gayraud, se lee: *Extrañamiento*: Por este término, traducimos literalmente el ruso *ostranenié*, principal concepto subrayado por Chklovski en este texto, a partir del cual se propusieron otras traducciones que nos parecen más ambiguas por la confusión que pueden introducir. "Singularización" está muy marcada por su sentido habitual, "desfamiliarización" implica un proceso de recorte en lugar de añadir, "distanciación" remite a otro término de la historia literaria teniendo un sentido vecino, pero no idéntico. Al lado de estas palabras, el término extrañamiento (*estrangement* en inglés) es hoy de uso corriente entre los estudiosos del formalismo ruso. Representa una noción próxima a la de "deformación", en Roman Jakobson (Chklovski 2008: 23).

viene de lecturas de textos y la visualidad de las imágenes de animales. Así, la animalidad debe ser leída en términos de una construcción estética y literaria. La animalidad posee en sí misma un valor ficcional cuyo primer ejercicio de entendimiento es una lectura a través de las formas animales en textos e imágenes.

Para el zoólogo suizo Adolf Portmann (1897-1982), la “forma animal” (*Die Tiergestalt*) posee la especificidad de cambiar de apariencia, de producir visualmente ritmos. Como una poética susceptible de ampliar simultáneamente nuestro vocabulario (*Wortschatz*) y nuestros repertorios visuales (*Bilderschatz*), las formas animales son una fuente inagotable de transformaciones, comportándose como una materia en movimiento. Esta es la seducción de la animalidad: la presencia de los animales es esquiva. Mientras se la moviliza en imágenes ficcionales, realizando una fábula, una narración, una historia, un poema, la animalidad suscita oscilaciones plásticas y poéticas. La animalidad es un artificio; en ella los animales se mueven mediante la dinámica de la presencia y de la ausencia, resultando que ya están fuera de escena. Esta es una dinámica de las formas, en la que los animales imprimen en las imágenes la fuga de su forma de ser, dejándonos un “imprinting”, una impregnación del afecto (Maciel 2017: 38). La forma animal estalla como imagen al mismo tiempo que el propio animal escapa de ella. De este modo, a través de los animales los artistas latinoamericanos incorporan un imaginario idiomático específico al manifestar relaciones existentes entre pueblos y los propios animales. La forma animal –en ese tejido compuesto de territorios y pueblos en América Latina–, nos ayuda al menos a posicionarnos desde una “especulación expropiatoria”, tal como propuso Josefina Ludmer, de donde procede un uso de la literatura “como lente, máquina, pantalla, mazo de tarot, vehículo y estaciones para poder ver algo de la fábrica de realidad” y que “implica leer sin autores ni obras: la especulación es expropiatoria” (2010: 10). Las formas animales en América Latina pueden entenderse como un modo de expropiación; por un lado, expropiación de genealogías, de vínculos y, de otro, expropiación del entendimiento de una memoria transportada por las formas animales a través de la propia existencia humana. La literatura es un punto de entrada por excelencia, puesto que ficciones y poéticas pueden convertirse en modos intensivos de especulación afirmada en prácticas de una “imaginación pública” (Ludmer 2010:10). El camino entre arte y ciencia se bifurca, llegando a las propias fronteras de la literatura fantástica. Jorge Luis Borges es un autor ineludible para comprender ese aspecto, sobre todo por el modo con que utilizó el género bestiarario, en 1957, cuando publica, junto a Margarita Guerrero, el *Manual de Zoología Fantástica*. Parte de ese aprovechamiento surge del saber enciclopédico y clasificatorio de los animales de la literatura occidental que dio forma al uso deliberado del término “manual”, en el que los animales quedaron clasificados y de una cierta parodia del conocimiento de los protodicionarios, como las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, los bestiarios medievales y los fragmentos zoológicos de textos literarios del canon occidental.

El primer aspecto de una lectura de la “forma animal” no deja de plantear las contradicciones en el propio discurso zoológico y científico, precisamente, dicha lectura contribuye al debate entre forma y función, y sus implicaciones

para el pensamiento artístico y literario. El segundo punto que merece analizarse concierne al estatuto de lo "fantástico" de la literatura para agrupar animales inexistentes o que antes no existían en la fauna por estar fuera de un sistema de clasificación. Entre ambos aspectos, no obstante, existen análisis que derivan de la antropología y de la etnografía donde las formas animales también pueden ser comprendidas a partir de tensiones territoriales y políticas, cuyo fondo es un vasto sistema de creencias y saberes. La participación de la representación animal en las creencias produce marcas concretas y totémicas en los territorios, alterando, por ejemplo, las formas de organización social de comunidades autóctonas. La representación, o, mejor dicho, la presentación de los animales es una potencia sin la cual diversas manifestaciones de la magia no serían quizás tan eficaces. Ante tales manifestaciones, la razón del hombre occidental nunca dejó de indagarse acerca de la naturaleza del hombre llamado *primitivo*, históricamente puesto en un plano inferior (Pascal 2017: 585-586). La formación de lo fantástico y, sobre todo, su consolidación en el plano literario, quizás sean formas de nombrar parte de esas tensiones políticas que encuentran inscripciones en las formas animales.

"Fantástico" es un término que, en América Latina, tiene una connotación asociada a la geografía y a la imaginación. Si Borges ofrece un punto de partida, es porque él catalogó a los animales de modo sincrónico. Desplazó los animales tanto de los bestiarios como de la literatura del siglo xx, convirtiendo un término del siglo xvi, "fantástico", en un criterio de clasificación. Tal vez sea preciso recordar que "fantástico" procede del bajo latín *fantasticus*, prestado del griego *phantastikos*, capaz de formar imágenes, "representaciones" o "quien imagina cosas ilusorias", derivado de *phantazesthai*, "imaginarse", pero también de *phainēin*, es decir, aparecer (Rey 2012: 1317). La hipótesis sería que el uso borgiano de lo fantástico guió hasta cierto punto el pensamiento latinoamericano y que, de forma simultánea, influyó en el pensamiento francés contemporáneo, más en concreto en Michel Foucault que, en 1966, publica *Las palabras y las cosas*. Leyendo la primera línea del libro de Foucault, "Este libro nació de un texto de Borges" (1966: 7), encontramos una guía metodológica de la recepción de textos literarios. El objeto borgeano del que se ocupa Foucault es la enciclopedia china. La primera frase escrita por el filósofo condensa la geografía que mezcla el sistema de orden alfabético, es decir, una perspectiva enciclopédica, y el adjetivo "chino", que es responsable de hipostasiar el término "fantástico". Lo que hay implícito entre Borges y Foucault, entre 1957 y 1966,<sup>3</sup> es que Borges transformó el término "fantástico" en procedimiento, es decir, a través de manuales, de listas, de formas de clasificación, consiguió desviarse de un modo paródico de la forma clásica de la epistemología continental, por lo menos en el sentido alcanzado por la enciclopedia de Diderot y D'Alembert en el siglo xviii.<sup>4</sup> Tal vez el punto de-

<sup>3</sup> El texto de Borges analizado por Michel Foucault en *Les mots et les choses* es "El idioma analítico de John Winkins", publicado en 1952 en *Otras Inquisiciones*.

<sup>4</sup> Consultado en <<http://www.galleyrack.com/images/artifice/resources/texts/diderot/diderot-encycopedie-vol-00-subscription-proposal-paris-gallica-bnf.pdf>>.

cisivo esté en el subtítulo de la Enciclopedia "Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers" y en la nota etimológica en pie de página: "la palabra *Encyclopedie* significa encadenamiento de las Ciencias. Ella está compuesta de *xu en*, de *cucz* *circulo*, & de *paideia* *institución* o *Ciencia*. Un uso extracientífico de la enciclopedia incorpora otros niveles de tiempo y de territorialidad, en el que el modo discursivo de la ciencia posee un valor narratológico, aproximando, de este modo, la clasificación o, de modo más preciso, el rigor de la taxonomía, de los procesos narratológicos. María Esther Maciel delimita en la enciclopedia un territorio de un "conjunto de dispositivos taxonómicos" en el que "todos ellos, de carácter móvil o intercambiable, indican la diversidad de formas con que buscamos organizar el orden desordenado de la vida" (2010: 30). Las formas animales emergen de ese principio y son un punto de apoyo fundamental para la elaboración de poéticas y ficciones literarias.

El criterio de una clasificación rigurosa no excluye la fantasía o ella nace simplemente de donde surgen los errores de los criterios. En un nivel suplementario, el vértigo de las listas (Eco 2009) nos aproxima a lo que María Esther Maciel había afirmado en "Poéticas do inclassificável" ("Poéticas de lo inclasificable"), a saber, "donde falla la clasificación surge la imaginación. En la falta de criterios para definir con precisión un objeto extraño, hay que inventarse nuevas formas –sean metafóricas o no– para que éste pueda ser descrito y especificado" (2008: 155-162). En todo caso, el desarrollo de una "imaginación pública" por parte de algunos autores latinoamericanos no deja de mostrar las estructuras de las clasificaciones en el mundo occidental, donde podemos incluir la relación entre forma y función en el campo científico y el hecho que sobrepasa el texto borgeano, a saber, el desplazamiento de las verdades a partir de las prácticas de viajes etnográficos. Lo que implica una alteración de la percepción literaria tras el advenimiento de la etnografía (Debaene 2010), hecho que no está en evidencia en la obra de Jorge Luis Borges. Borges, además de ser un autor de seres imaginarios o de la interminable biblioteca de Babel, ubica ironía al rigor porque ese es el motivo ficcional del *Manual de zoología fantástica*. Esa obra ficcional muestra a través del sesgo filológico e histórico que no existe rigor científico sin el uso deliberado de la imaginación, respondiendo a los criterios de los métodos más revalidados.

## 2. LA FORMA ANIMAL Y EL CONOCIMIENTO POR LOS DETALLES: LA LITERATURA Y LA IMAGINACIÓN

Volvamos a Adolf Portmann y a la forma animal (*Die Tiergestalt*). Publicado en 1948, y después de una segunda edición reescrita por el autor en 1960, se traduce el libro al francés y se publica al siguiente año, en 1961. Maurice Merleau-Ponty, en uno de sus cursos en el Collège de France (1994), utiliza el libro para alejarse de definiciones científicas clásicas, como la de Xavier Bichat, según la cual la vida se organizaría como un "conjunto de funciones", aproximándose así a la vida como "una potencia de inventar lo visible" (Merleau-Ponty 1994: 244-248). A pesar de todo, es necesario exponer de nuevo una cuestión de fondo en

relación con los estudios literarios: ¿sirven los estudios zoológicos para el análisis de imágenes y de textos latinoamericanos? Los estudios de Portmann, por ejemplo, contribuyen a nuestro análisis de textos y de imágenes porque lo que él denomina “valor de forma” permite lanzar una mirada sobre las estructuras de la vida animal sin que se las someta a una función. El valor de forma en ese momento tal vez nos ayuda a indicar el lugar de los índices de transformación de los animales en una jerarquía morfológica (Portmann 2013: 65-66).

Esta jerarquía nos ayuda, a su vez, a comprender las alianzas entre el hombre y los animales. Tales alianzas están localizadas en una construcción textual y de imágenes que posee tanto una característica ficcional como una eficacia social. La literatura y las artes visuales apelan a la mezcla de los dos campos y será mediante el “saber indirecto” (Roland Barthes, *La leçon*) de la literatura que ficción y efecto social producen mutuamente “extrañamientos”, sea por la incorporación de rituales, que se desdobl原因 mediante la relación con lo sagrado, con el sacrificio, el culto a ciertos animales en culturas no-europeas,<sup>5</sup> o por la incorporación de los animales en la vida cotidiana, en la que, más en concreto, gatos y perros dirigen acciones fundamentales de la vida animal en la escena doméstica. La noción de forma animal produce en la literatura un conocimiento por los detalles, haciendo un uso formal de la animalidad como ejercicio de imaginación.

Uno de los estudiosos de Portmann, Jacques Dewitte, en la introducción de *La forma animal*, observa que el hombre es el ser que vive en un “mediocosmos”, es decir, que nosotros vivimos en el “mundo medio de la percepción común, entre lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande” (2013: 7). Portmann, a su vez, había comprendido que, a partir de Galileo, el hombre moderno aprendió a dudar de sus percepciones, como si la invención de la subjetividad se expandiese entre el mundo humano y el de los otros seres vivientes, alejándolo definitivamente de ellos. La ciencia, siguiendo la vía de la objetividad, por lo menos como un modo de presentación en el sentido común y tradicional, tiende a borrar un conjunto de errores y de conquistas, pues objetiva la organización de los saberes. En esta discusión la literatura se presenta como una forma de leer los errores de los saberes científicos mediante su saber, que es totalmente otro, capaz de desplazar a los hombres del *mediocosmos*.

La concepción especulativa de la forma animal, en Portmann, a través de una morfología, permite mostrar que en América Latina tales formas ganan un valor ficcional y fantástico en el sentido de la formación de alianzas entre hombres y animales. Tales alianzas, por más temporales que sean, desarrollan espacios heterotópicos<sup>6</sup> –según otra lectura de Borges hecha por Foucault– que enfocan las *relaciones* entre los seres vivos. En el centro de una relación mediática, en la que la animalidad sería una operación crítica capaz de ordenar, montar y disponer las formas animales que son capaces de mantener un grado de meta-

---

<sup>5</sup> Esta afirmación encuentra por tanto algunas excepciones numerosas, puesto que no sólo toda la Edad Media nos muestra lo contrario, sino que en las prácticas agrarias la vida de los animales posee un estatuto social.

<sup>6</sup> El concepto de heterotopía lo desarrolló Michel Foucault en la conferencia dada en marzo de 1967, “Des espaces autres”, en el Cercle d’études architecturales, en París.

morfosis en el paso de un texto a otro o de textos a imágenes y viceversa, nosotros nos desplazamos en un “mediocosmos” con el fin de reencontrar formas de acercamiento sensibles con los animales, abstrayéndolos mediante las texturas, mediante las manchas, tonalidades del pelo, variedad de plumas, ocelos y todo un repertorio de vocabulario y de fenómenos visuales a los que está asociado. El desafío es saber si la estrategia de lectura funciona entre la literatura y las artes visuales a través de un corpus de artistas y de escritores contemporáneos y si ellos son capaces de suministrarnos elementos para un panorama estético-literario a partir de Borges, mostrando que, en literatura, existe la configuración de una lucha entre forma y función que escapa del discurso científico y que lo fantástico es un modo de volverla legible mediante la propia noción de forma animal.

La fecha de publicación del *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, 1957, nos ayuda a situar históricamente la dinámica de las formas animales a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y en las dos primeras décadas del siglo xxi. Partiendo de un “manual”, cualquier “voluntad” de la vida orgánica no pertenece sólo a las vidas de los animales, éstas también están incluidas en la vida de los textos y de las imágenes, desarrollando una memoria en la literatura y en el arte en América Latina. Dicho de modo directo: las formas animales transportan una memoria de la especie, pero acaban por transmitirnos mucho más de lo que podríamos saber sobre un animal, puesto que tales formas no se disocian de sus ambientes. Al mismo tiempo, esa información nos sobrepasa, pues el grado informacional de las formas no es únicamente científico, ya que se presenta como una abertura en la cadena entre los respectivos animales y aquellos que los miran. Según Portmann: “En todo caso, su forma visible que nos toca y que se inscribe en nuestra memoria –la apariencia del animal– no es sólo un dato factual que guardamos con nosotros; tiene esta impregnación porque la vida orgánica ‘quiso’ que fuese así” (2013: 13).<sup>7</sup> Animalidad que en la circunstancia de operación crítica nos permitiría leer las formas animales mediante el materialismo de la obra.

Terry Eagleton, en *Materialism*, encuentra un punto de equilibrio para pensar sobre los límites de la representación de la ciencia y de la concepción de materia en sus fundamentos históricos y filosóficos. Eagleton expone el movimiento de la materia para aquello que escapa a la escala de lo humano: “De las hormigas a los asteroides, el mundo está en una dinámica compleja de fuerzas interconectadas en el que todos los fenómenos están interrelacionados, nada permanece parado, la cantidad se convierte en cualidad, no existen puntos de vista absolutos, todo está en un perpetuo punto de cambio hacia su lado opuesto y la realidad envuelve poderes en conflicto mediante la unidad” (2016: 7).<sup>8</sup> En

<sup>7</sup> “En tout cas, leur forme visible qui nous frappe et qui s’inscrit dans notre mémoire –l’apparence de l’animal– n’est pas seulement une donnée factuelle que nous enregistrons ; elle a cette prégnance parce que la vie organique a ‘voulu’ qu’il en soit ainsi”.

<sup>8</sup> “From ants to asteroids, the world is a dynamic complex of interlocking forces in which all phenomena are interrelated, nothing stays still, quantity converts into quality, no absolute standpoints are available, everything is perpetually on the point of turning into its opposite and reality

este sentido, la ciencia y lo fantástico forman parte del mismo movimiento con una unidad de poderes en conflicto que no aleja por completo las ciencias naturales (*Naturwissenschaft*) de la literatura. Las formas animales, por este sesgo, no dejan de revelar la propuesta de Philippe Descola, en *Par-delà nature et culture*, donde el antropólogo francés propone una lectura que cuestione la firmeza de la estructura y la movilidad de las relaciones a partir de una ecología de las relaciones (Descola 2005). Esta ecología de relaciones encuentra un terreno muy vasto y amplio en los textos literarios.

### 3. LA VIDA ANIMAL DE LAS IMÁGENES Y EL SENTIDO DE LOS TEXTOS

#### 3.1. La ciencia y lo fantástico: llamar a la puerta de lo desconocido (dos novelas de Diego Vecchio)

De un mundo a la escala del hombre, con sillas, mesas, puertas y ventanas, pasó a un mundo a la escala de un insecto. Luego se perdió en el reino de lo invisible, engullido por el abismo de lo infinitesimal. A una velocidad vertiginosa, cada vez más cercana a la velocidad de la luz, pasó del micrón al micrón del micrón y del micrón del micrón al micrón del micrón del micrón. Del mundo de los microbios pasó al mundo de las moléculas y del mundo de las moléculas, al mundo atómico y del mundo atómico al mundo de las partículas subatómicas. Y luego dio de narices contra una puerta: la puerta de lo incognoscible.

Diego Vecchio, *Microbios*

Llamar a la puerta de lo desconocido: motivo portmaniano en el límite de las ciencias con la literatura. Es un hecho que la literatura latinoamericana habría heredado de Borges su característica *fantástica*. Aun cuando la literatura latinoamericana posea un vasto repertorio de autores que anteceden a Borges, como Juan Rulfo o José María Arguedas, Borges se convierte en un autor clave para este análisis. Su dimensión zoológica y enciclopédica, reunidas funcionaron como una puerta de entrada para el espacio heterotópico de la literatura, esto ocurrió con la recepción francesa de Borges, más en concreto con la lectura hecha por Michel Foucault. Menos que una influencia de la literatura sobre la filosofía y la ciencia, es necesario equiparar la propia ciencia como una de las fuentes de esta manifestación literaria. Y por ciencia es necesario incluir igualmente la etnología, las ciencias naturales y las áreas cuyo estudio de campo resulta esencial. El cruce entre ciencia y literatura pone en escena lo fantástico en el sentido del que hizo uso Borges de manera deliberada. No tan distante de este universo, el escritor argentino Diego Vecchio (Buenos Aires, 1969), autor de *Microbios*, retomó personajes de un área que no es sólo fantástica o imaginaria para componer una serie de narrativas que buscan apartar lo humano de su "mediocosmos", es decir, de la percepción media a la cual se refirió Portmann. Vecchio busca en la ciencia, una fuente histórica llena de errores y éxitos. Los fracasos de la ciencia es un principio para las narrativas fantásticas desarrolladas

---

evolves through the unity of conflicting powers".



por él. Fantástico, dígame de paso, que se vale de la imaginación para las formas animales.

La última narración de *Microbios*, por ejemplo, "El hombre del burdel", está inscrita entre el "macrocosmos" y el "microcosmos". El personaje, que antes observaba las estrellas a través del telescopio, cambia la dirección de su mirada y pasa a observar minuciosamente los microbios a través del microscopio. Diego Vecchio sabe que, en el siglo XIX, en una lucha por la soberanía, cada nación se disputaba el progreso a través la ciencia, luchando literalmente por cada microbio:

En los últimos tempos, las principales potencias europeas habían descubierto un microbio. Prusia se enorgullecía del bacilo de la tuberculosis, descubierto por Koch. Francia se ufana del germen de la rabia, que descubrió Pasteur. Incluso una nación tan atrasada como España se jactaba de tener identificado su propio protozoario, totalmente inofensivo, identificado por Ramón y Cajal. (Vecchio 2006: 174-175)

Habiendo descubierto cada nación su propio microbio, el personaje de la narración, por motivos económicos, cambia la astrología por la naciente microbiología. Yendo a París para ser el asistente del profesor Philippe de Saint-Gervais, el personaje desaparece de la narración, cediendo su lugar como protagonista al profesor Saint-Gervais, que asume el papel de personaje principal. Este hombre de ciencia alcanzó la celebridad gracias al descubrimiento de la resistencia de las gallinas al germen de la gripe. Es de conocimiento general que algunos microbios fueron responsables de la muerte de millares de personas. Con el descubrimiento de la inmunidad de los gallináceos en una gallina que se llamaba Samantha, Saint-Gervais será el nuevo experto de la disciplina de Microbiología en el Collège de France. Mediante toda una retórica en torno a los microbios, el profesor llama la atención del público sobre el hecho de que, por un lado, algunos microbios fueran capaces de exterminar a más de veinte millones de personas, como fue el caso de la peste en Venecia en el siglo XIV, y que además otros microbios, por otro lado, no son peligrosos, como los que producen la vinificación o incluso los nutrientes atmosféricos. Uno de los personajes de la narración, Samantha, una gallina con gripe, está en el centro de las naciones que quieren monopolizar los microbios. Con discursos científicos de esta naturaleza, donde los animales se mezclan con la vulgarización del saber, el autor se sirve de lo imaginario para lograr que su profesor-personaje llame a la puerta de lo desconocido.

La dura vía de la ciencia, el "mediocosmos" humano y la animalidad son motivos recurrentes en la obra de Diego Vecchio. Otro ejemplo se encuentra en *La extinción de las especies*, una novela sobre la formación de las colecciones de los Museos de Historia Natural en los Estados Unidos. Publicado al final de 2017, *La extinción de las especies* es una parodia no sólo del discurso científico, gesto recurrente en *Microbios*, sino también de su propia lógica enciclopédica. A través de las formas animales, el autor establece un vínculo histórico entre la naturaleza y los museos. A partir de la tradición antropológica, etnográfica y social con

la cual este libro establece un diálogo, la crítica literaria debe asumir un papel histórico en la lectura de novelas a través del sesgo de tal tradición, aproximándonos incluso a conceptos de Philippe Descola, más en concreto a las formas de vínculos que establecemos con otros seres vivientes y sus características estructurales. Por ejemplo, según Descola, "visiones del mundo", "cosmologías" y "formas simbólicas" son términos que encuentran sus divisiones entre el llamado Occidente moderno y las sociedades chamánicas (2005: 527-528). Descola nos ayuda a comprender la formación de un vocabulario antropológico necesario para entender uno de los usos de la forma animal por lo que emana de simbólico. Antes de seguir por conceptos-clave de la antropología, tales como "cambio", "predicción", "don", "producción", "protección" y "transmisión", dividiéndolos aún en relaciones simétricas y asimétricas, Descola expone una base para la operación de tales conceptos: "Entendidos como disposiciones dando una forma y un contenido al vínculo práctico entre yo y otro cualquiera, los esquemas de relación pueden clasificarse según lo que equivale este otro y no en relación a mí en el plano ontológico y según las relaciones que establezco con él, recíprocas o no" (2005: 529-530). Diego Vecchio, a su vez, parece referirse a los museos y su modo *depredador* de poner en práctica tanto la pulsión taxonómica como la manía de coleccionar y de exponer objetos venidos de culturas llamadas primitivas o animales fuera de sus ambientes, aun cuando algunos museos de historia natural los reconstruyan bajo la forma de dioramas o panoramas. De esta forma, la forma animal coincide material y simbólicamente con la memoria del occidente moderno. Recordamos a un animal o a una especie cuando miramos a sus representaciones. En este lugar existe la formación de un campo visual donde las características de un grupo se oponen a las del otro, también en la clasificación propuesta por Descola: es decir, cambio, depredación y don, literalmente están de un lado, mientras que "producción", "protección" y "transmisión" se sitúan del otro. La cuestión es que en la narrativa, al igual que con el análisis antropológico que proporciona una base, el texto literario parte de un saber distinto, así como *Microbios* se había servido del discurso científico.

A través de las formas animales, el autor no deja de establecer relaciones que salen del impasse que sitúa de un lado la naturaleza, del otro la cultura. Tal vez podamos denominar tal impasse, por lo menos de modo temporal, confrontándolo con las culturas del museo, donde los objetos salen de sus usos prácticos y rituales. Objetos de museificación, desprovistos de movimiento, es decir, de vida, los animales no son más que formas reducidas a un nivel de percepción por los humanos. No obstante, la mirada hacia los animales dentro de un museo podría modificar la división de los espacios preconstituidos que precedieron a los museos, es decir, los gabinetes de curiosidades. Estos gabinetes buscaban distraer y divertir al público, mientras que el museo de historia natural concebido por uno de los personajes de la novela busca sobre todo instruir a los visitantes, logrando que este moderno equipamiento de la memoria occidental funcione como un transporte tanto en el espacio como en el tiempo:

El sueño de Mr. Spears era que quien visitara su museo y estuviera predispuesto para tal aventura, emprendiera un viaje hasta espacios y épocas remotas, desplazándose en un vehículo mucho más veloz que el más veloz de los ferrocarriles, como puede llegar a ser la imaginación cuando es custodiada por la ciencia. A diferencia del viajero que se traslada de un lugar a otro, a costa de gastos exorbitantes de transporte, alojamiento y comida, los visitantes del museo podrían recorrer, en unas pocas yardas, aquello que se hallaba separado por montañas, ríos y desiertos. Por el módico precio de 2 centavos, el Museo de Historia Natural daría a ver el espectáculo del mundo, comprimiendo a escala humana el parsimonioso tiempo de los planetas, de modo que hasta un niño pudiera observar, en cuarenta minutos, aquello que había acaecido durante miles de millones de años. (Vecchio 2017: 35-36)

Cuando discutimos la presencia de las formas animales en América Latina, la imaginación y la geografía poseen un papel esencial en lo que respecta a la formación de la memoria en el espacio social. Esta memoria se construye a partir de una duración determinada por su lentitud: es la formación de una sensibilidad en que la memoria acoge las formas animales que se producen de manera intensa en los escritos y en las imágenes. Si existe una referencia más precisa al espacio, es para mostrar que antes de que se desarrollen en un lugar cerrado, las formas animales están en relación con el ambiente en que están insertos. El mínimo desplazamiento de orden cultural es un desplazamiento de orden espacial. Comer, orar, agradecer, por ejemplo, son actos en relación directa con el animal y tales gestos también participan de un ritual poco recordado u olvidado en sociedades que se centran en la producción y el consumo. La imagen, por ejemplo, no deja de ser un lugar para acoger tales formas, estableciendo así especies de rituales y nuevas relaciones con sacrificios. Diego Vecchio, con *La extinción de las especies*, muestra que en los museos las imágenes luchan por la existencia y, dentro del complejo mecanismo de transmisión, las imágenes poseen geografías específicas. Por último, en el campo visual, hay especies de imágenes que alcanzan la extinción. Esta extinción forma parte de una lucha continua de los museos, que es también objeto de la novela de Vecchio. La carrera de los museos americanos por formar y concretar sus acervos es una disputa continua por la atención del público. Con tal objetivo, los museos de historia natural producen valores variantes de reliquias, esqueletos, dientes, huesos, etc. Valores que no son sólo materiales, sino elementos fundamentales del relato de la extinción. Una vez que se extingue una especie, sólo cabe la supervivencia mediante la transmisión de versiones de historias. En este sentido, Diego Vecchio coloca los relatos de extinción en conflicto con el espacio físico de los museos.

### 3.2. Formas animales sacrificiales (Mario Bellatin, Nuno Ramos, Carlito Azevedo)



© Miguel Rio Branco – Habana – Cuba – 2001.

La realidad en América Latina siempre incluye lo irreal. La magia, los mitos y los rituales, los milagros y las supersticiones forman parte de la realidad sudamericana que se prolonga en la vida y en el pensamiento de las personas, pero también en su concreta situación social y política. (Lenz 1995: 3)<sup>9</sup>

Las palabras de Iris Lenz a propósito del fotógrafo de origen español Miguel Rio Branco, nacionalizado brasileño desde los años 70, recuperan y sintetizan una tradición latinoamericana que mantiene tales pueblos con sus animales, incluyendo los que son domésticos. Miguel Rio Branco, por ejemplo, es un artista que incorpora en sus imágenes el aspecto ambivalente de realidad y de irrealidad, o, dicho de otro modo, de fantástico, con las formas animales. En parte de la obra de Rio Branco existe una poética violenta de los perros que viven en los límites de la vida doméstica y del abandono en las calles de los suburbios de ciudades brasileñas. En Brasil, como en la parte hispánica de América Latina, muchos

---

<sup>9</sup> "Realität, zu der Südamerika stets auch das Irreale gehört. Magie, Mythen und Rituale, Wunder-tätigkeit und Aberglaube sind Teil der südamerikanischen Wirklichkeit, die viel über Leben und Denken der Menschen, aber auch über ihre konkrete soziale und politische Situation aussagen".

perros viven y sobreviven en las calles. Se les conoce con el término “*vira-latas*” (“perros callejeros”). El perro ocupa un lugar esencial en la obra de autores como Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Nuno Ramos, Carlito Azevedo. No sólo por el epíteto “mejor amigo del hombre”, el perro, bajo la figura del *vira-lata*, comparte su condición miserable con la de las personas expuestas a una vida precaria. En gran parte de las situaciones el perro alcanza el nivel de representación de un mendigo o de un morador de la calle, alcanzando con ello el estatuto de una vida susceptible de matar, ajena a toda noción de sacrificio. Más allá de las calles en grandes ciudades de países periféricos, la literatura también se volvió un espacio en el que sobreviven esos animales, cada uno de ellos de forma diferente: de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, con un perro-personaje llamado “ballena”, al “Crimen del Profesor de Matemáticas”, de Clarice Lispector, publicado en 1998, en la colección *Laços de Família*. La animalidad del perro, de este modo, no vendría por el animal, sino del grado mínimo de humanidad alcanzado, hasta el punto de convertirlo en una vida precaria: un *vira-latas*, un *perro callejero*, es una forma animal de violencia absorbida en términos de exposición de un ser hambriento, enfermo, blanco de puntapiés e incluso de atropellamiento cuando vagan por las grandes avenidas. Los perros asumen esa característica de “forma animal” en fotografías y en textos literarios.

Mario Bellatin (México, 1960), por ejemplo, concibió un tratado sobre el futuro de América Latina a partir de la perspectiva de un deficiente físico y sus treinta pastores belgas. En esta novela, *Perros héroes*, existe una situación-límite imaginada por el narrador, en la que supuestamente uno de los animales en cuestión estuvo expuesto al sacrificio:

En el momento de la matanza, el hombre inmóvil pedirá que Annubis sea el primer animal a ser sacrificado. Luego de pronunciar estas palabras, dice sentir siempre un intenso dolor en la pierna que le duele con regularidad. El enfermero-entrenador abandona, entonces, todo lo que esté haciendo para comenzar un masaje terapéutico. Si el dolor no cede, el enfermero-entrenador debe introducirse en la cama del hombre inmóvil para calentar con su cuerpo la pierna adolorida. Para lograrlo, lo despoja primero del auricular del teléfono atado a su cabeza y luego lo lleva cargado, desde el sillón donde pasa las jornadas, hasta la cama situada debajo de la jaula de los pericos de Australia. (Bellatin 2013: 324)

La dimensión sacrificial guarda una justa distancia con el sacrificio religioso. Teólogo de formación, Mario Bellatin buscará relaciones del texto con lo sagrado, aunque los sentidos desarrollados por el autor no se restrinjan a un perímetro propiamente religioso, como leemos en la forma con la que nombra al perro, Annubis, y en la simulación del sacrificio que encontramos en el relato. De este modo, un deficiente físico viviendo en una casa insalubre dispone de una capacidad fuera de lo común para entrenar a este tipo de perro. Con la ayuda de un enfermo y prácticamente hablando de modo incomprensible, emite sonidos agudos capaces de calmar a esos animales. Los perros solo entienden el francés y es por ello que el enfermero conoce algunas palabras para comunicarse con

ellos. Se desconoce la relación de los perros con América Latina, y tal vez la relación de los animales con este vasto territorio sea un enigma. Tal vez sea la presencia de un mapa de América Latina en la pared de su sala lo que trata de explicar la presencia de esa especie de perros en el continente latinoamericano o esa presencia del mapa sería un modo de exteriorizar un territorio mental de la animalidad presente en los personajes. En todo caso, es la presencia de los perros lo que se explorará también en una breve novela, cuyo título es *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, de 2017. En ambas narraciones, los cuerpos humanos presentan deficiencias. Hay siempre una debilidad física que refuerza el vínculo creado a través de la ficción entre hombres y animales, vínculo que no oculta una hostilidad, como es el caso con los perros. Es a partir de un cuerpo inmóvil o debilitado por la ausencia de función de uno o más órganos del sentido que se desarrolla el motivo. En *Escribir sin escribir* Bellatin comenta lo que se debe esperar de un evento literario. *Perros héroes* es uno de esos textos que se entregaron a “merced de sus propias reglas, sujetos sólo a las instrucciones de uso que habían proporcionado los creadores para su difusión” (Bellatin 2014: 12). El procedimiento literario de *Perros Héroes* comporta una investigación y convivencia con los perros:

La historia comenzó cuando contesté un aviso del diario de artículos de segunda mano donde anunciaban la venta de cachorros de pastor belga malinois. En esa época había muerto de vejez un perro sumamente fiel y buscaba un animal sustituto. Había ensayado sin éxito con varios ejemplares. Un greyhound que se estrellaba contra las paredes de mi casa por falta de un espacio apropiado para correr; unos lebreles que ensuciaban sin la menor culpa los muebles y las camas; ciertos podencos que no entendían ninguna orden y un primitivo basenji, el perro gato, que me llegó a desesperar con su indiferencia. Hasta que alguien me recomendó que probara con malinois, los únicos capaces de efectuar con éxito el *ring francés*, un deporte en que los perros muestran unas habilidades excepcionales. Me dijeron que conseguían realizar esas proezas porque eran descendientes directos del lobo. Contesté al aviso. Hice una serie de preguntas específicas sobre la relación entre estos perros y sus ancestros. Sobre si sus habilidades podían explicarse por una inteligencia más desarrollada que la de los perros de otras razas. Me pidieron que esperara unos momentos. Alguien iba a contestar a mis preguntas. Minutos después escuché por primera vez la voz del hombre inmóvil, quien desde sus primeras palabras trató de demostrar que tanto él como esos canes eran poseedores de una mente superior. Media hora más tarde estaba yo instalado en su casa, atento al espectáculo que desde su inmovilidad más absoluta tenía montado para los visitantes. Con la ayuda de su enfermero entrenador, hacía pasar uno por uno a los ejemplares a su habitación, para que el espectador viera cómo iban repitiendo una serie de conductas que él había anticipado minutos antes. Previo a mi partida ocurrió un error de cálculo. El hombre inmóvil le achacó toda la culpa al enfermero entrenador. Uno de los animales me mordió y me destrozó el pantalón de trabajo que llevaba puesto. No regresé a aquella casa sino hasta un año y medio después. En ese tiempo escribí el libro casi sin pensar en la experiencia que había vivido. Cuando ya lo había entregado al editor, pensé en volver a la casa para constatar qué había de cierto entre lo que había escrito y

el universo que solía desarrollarse en el hogar del hombre inmóvil. Con mucho asombro advertí que en el texto se encontraba retratada esa realidad hasta en sus mínimos aspectos. Volví con una cámara de fotos e hice algunas imágenes al azar. Cuando las vi me di cuenta de que la ficción que expresaban esas fotos, supuestamente sacadas estrictamente de la realidad, era perfecta. Decidí por eso incluirlas en el libro y hacerlas pasar como verdaderas instalaciones. (Bellatin 2014: 12-13)

Existe un procedimiento plástico y ficcional que reúne las dos novelas, ya sea por la presencia del animal, ya sea por el valor narrativo de la fotografía, situada nada más que como una síntesis entre lo vivido y la realidad, pero mediante el desarrollo intensivo de una lectura de las formas animales en la convivencia con los perros. Existe en el texto una impregnación de una existencia canina y ella circula de un modo más eficaz a través del saber y de la inmovilidad de uno de los personajes. Valores que están conectados con otro libro que nos llama la atención. El título de la segunda novela, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, es una traducción literal de un texto de Diderot, "Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient", de 1749. Allí los perros forman una especie de población salvaje y dispuesta a atacar a aquellos que atraviesen su territorio, que está situado en la frontera alrededor de la colonia de alienados Etchepare, espacio que alberga pacientes compuestos por ciegos y sordos. El narrador realiza un discurso indirecto libre y generalmente se dirige a Isaías, otro alienado de la Colonia: "Tampoco confiemos, Isaías, ni en mi entendimiento ni en mi manera de comprender el mundo" (2017: 22). Ambos se hallan confinados y están ante un profesor de escritura literaria con quien los internos deben componer un libro en el plazo de una semana, que es el tiempo inscrito de la narración. La obra entera parece remitir a uno de los versículos de Mateo, "si un ciego condujera a otro ciego, ambos caerán en el agujero", poseyendo también un valor intertextual con los versículos de Isaías, en los que quienes guían al pueblo son los mismos que lo desorientan, conduciéndolo al error. Esta vez, para incorporar la propia trama de la escritura en el texto, Bellatin asume el *alter ego* de un profesor de escritura creativa, a quien los propios alienados de la Colonia Etchepare ponen a prueba su calidad de trabajo:

Nosotros, los hermanos reclusos en un pabellón especial de la Colonia de Alienados Etchepare, nacido ciegos y devenidos sordos, estudiantes en este momento de un maestro que se dice escritor y acechados por grupos de perros salvajes cada vez que por las noches debemos dirigirnos al baño. Una realidad que, en este momento, cuando debemos estar atentos a las palabras de un maestro de poca monta, se ha vuelto un tanto aburrida. El caso es, Isaías, que el maestro contratado por los directivos de la Colonia de Alienados Etchepare vuelve, por lo visto, una y otra vez, al tema de texto y fotografía. (Bellatin 2017: 23)

Moviéndose entre una condición contemporánea de la literatura y una tradición japonesa cuyos textos siempre poseen protagonistas discapacitados, Bellatin se valió de la "presencia-ausencia" de los perros para componer un límite a escala

humana del mundo perceptivo, ampliando en cierto modo la cartografía que había establecido en *Perros héroes*.

Siguiendo con esta cartografía de las formas animales, más en concreto con los perros, hay dos casos en la literatura brasileña que merecen mencionarse brevemente: "Monólogo para um cachorro morto", de Nuno Ramos (São Paulo, 1960), y "Prólogo canino operístico" publicado en la primera parte del *Livro das Postagens*, titulada "O livro do cão", de Carlito Azevedo (Rio de Janeiro, 1961). Se propagan las imágenes de los perros, aun cuando sea en un número mucho menor a la profusión de estos animales en la calle. Sin embargo, estos dos escritores refuerzan la "vida expuesta" de estos animales, presencia también constante en el lado lusófono de América Latina. El primero, Nuno Ramos, realizó una ópera para un perro muerto. En esta ópera se cuenta la vida de dos perros constantemente amenazados por coches a lo largo de las carreteras y las calles (2014: 359-363). Ramos inicia el texto con una cartografía de los lugares no frecuentados por los perros, "shoppings, mercados unificados, vestíbulos de aeropuerto, boletines informativos de la Bolsa de Valores, unidades de terapia intensiva de hospitales. "Meu interesse olha para elas de olhos bem abertos – cegos e abertos" (2014: 359). Las formas animales encuentran un momento de resignificación del código escritural a partir de la cual la forma animal no es sólo "imagen", sino una articulación simultánea orgánica e inorgánica, de restos y memoria: "Vire corpo, imagem. Vire corpo completamente casca, derme, pelo, baba, plástico" (2014: 360). Es en este punto que la literatura encuentra los límites de la materia: mediante el sesgo de la forma animal, lo fantástico está en el límite de los restos y de las narrativas de su transformación en mercancías, como el mito del perro callejero que se transformará en pasta o jabón, una vez que fueran capturados por el sistema sanitario del Estado. Esta metamorfosis ocurrió en el ámbito de una instalación realizada por el artista en 2011 en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, y antes se presentó en el Centro Cultural Banco de Brasil, en Brasília, en 2008. El 3 de junio de 2017 se presentó la ópera en el Cabaret Voltaire, en Zúrich. El narrador, en primera persona, utiliza el monólogo interior para investigar los detalles de la muerte de un perro, buscando comprender la forma de vida animal en los márgenes de las ciudades, en los límites de las bajas condiciones sociales, donde un perro de la calle también es un espectro que ronda la vida social.<sup>10</sup>

Carlito Azevedo también aprovecha el motivo de la ópera –su prólogo es operístico– para dar voz a un perro y sus desdoblamiento de los espectros de la forma animal, con la diferencia de que el intertexto del autor crea una proliferación de voces, cuyas fuentes son otros textos literarios del siglo xx. Incorporando elementos de la fábula y de la historia estética y literaria, el perro es el hilo conductor que reúne la biografía de la poeta rusa Marina Tsvetaeva, el dadaísmo, el realizador portugués Miguel Gomes, Rosa Luxemburgo y Jean-Luc Godard. Con todas estas referencias, el perro repite varias veces que el autor debería estar en su lugar. El perro en primera persona se vuelve un modo de

---

<sup>10</sup> Para un análisis de esta cuestión, desarrollé un estudio en De Oliveira (2018).



reunir dos artificios de lectura presentados respectivamente al inicio y al final del presente ensayo: el primero, la noción *Forma animal*, de Adolf Portmann, y el segundo, *El arte como procedimiento*, de Victor Chklovski. Al analizar la relación del fenómeno de la descripción literaria de un autor como Liev Tolstoi, Chklovski expone que el novelista se vale de tal técnica para describir los objetos como si él los viese por primera vez. El autor llega a crear un método de "extrañamiento" (Chklovski 2008) que pasa de los objetos a los animales. Éste es el objetivo de este análisis hecho a partir de un *corpus* de autores, Diego Vecchio, Mario Bellatin, Nuno Ramos, Carlito Azevedo. Todos ellos nacidos a inicios de los años sesenta, nos ayuda a comprender una parte de las ficciones de la animalidad en América Latina. Estos autores nos suministran elementos para una lectura de las alianzas entre literatura y animalidad en su eficacia social, es decir, cómo algunas personas viven cercadas por animales en la dimensión fantástica, coleccionista y social. La dimensión formal, por ese aspecto, no entra en conflicto con la función, tal como se propaga en la ciencia y la literatura mucho menos, ya que no es capaz de oponerse a la ciencia, incluso cuando el término "fantástico" insinúe un uso preciso de la imaginación. En este sentido, la escritura no se opone tampoco a la dimensión artística de la fotografía, de la performance, de la ópera o de la instalación. Un autor como Carlito Azevedo, por ejemplo, muestra que existe una apertura para que el poema –a partir del timbre de "voz" de un perro que sustituye la presencia del autor– sea capaz de restituir el hábito de una voz canina que habla en primera persona; cuestión que está presente en el texto de Chklovski y que él identificó como "método de extrañamiento", puesto que la narración *Kholstomer*, la historia de un caballo, de Liev Tolstoi, contada por el propio animal, en primera persona, modificó históricamente la percepción de aquel que la lee y, por otro lado, contribuyó a la lectura de las formas animales, de modo que tuvimos que aguardar al concepto de Portmann para tener acceso a este término e introducirlo junto con el concepto de Chklovski a través de la teoría de la literatura. El propio animal del cuento de Tolstoi distingue la actividad animal, inmersa en la acción, de la actividad humana, gobernada por *palabras* (2008: 29). El diálogo con parte de la tradición de la literatura rusa en el poema de Carlito Azevedo logra que las formas animales sean objeto de transporte en textos literarios y que tales formas todavía presenten un grado de extrañamiento, resultado de un desplazamiento del "mediocosmos".

La cuestión de la forma animal se vuelve, en este sentido, el motivo de una geografía textual. Convierte un "querer" de la vida orgánica en un motivo "fantástico" incorporado a la realidad latinoamericana, pero precisamente en su dimensión social y política, sin reducirse a las metáforas de la vida en sociedad y de las estructuras de poder. Las formas animales constituyen "lugares" de memoria y de extrañamiento, ocupando en las narraciones, en los poemas, en las fotografías, en piezas de teatro, performances o instalaciones una dimensión de procedimiento, es decir, un modo de mantener la escritura como un vasto repertorio de desplazamientos en términos de excesos de vida y de idas y venidas a lo humano. Ante las tentativas agotadas de clasificación y de dominación, nos deslizamos en dirección a un mundo desconocido con la disposición de reinven-

tar constantemente las relaciones con los animales, con sus imágenes, mediante procesos de escritura en términos de flexiones poéticas y ficcionales.

#### OBRAS CITADAS

- Azevedo, Carlito (2016): *O livro das postagens*. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- Bellatin, Mario (2013): "Perros héroes", *Obra reunida 1*. Madrid, Alfaguara.
- (2014): "Los cien mil libros de Bellatin", En: *Obra reunida 2*. México, Alfaguara.
- (2017): *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Madrid, Alfaguara.
- Chklovski, Victor (2008): *L'art comme procédé*. París, Allia.
- De Oliveira, Jorge Eduardo (2018). *A invenção de uma pele. Nuno Ramos em obras*. São Paulo, Iluminuras.
- Debaene, Vincent (2010): *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*. París, Gallimard.
- Descola, Philippe (2005) : *Par-delà nature et culture*. París, Gallimard.
- Eagleton, Terry (2016): *Materialism*. New Haven, Yale University Press.
- Eco, Umberto (2009): *Vertige de la liste*. París, Flammarion.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*. París, Gallimard.
- Lenz, Iris (1995): "Miguel Rio Branco". En Miguel Rio Branco: *Von Nirgendwoher*. Stuttgart, IFA.
- Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Maciel, Maria Esther (2008): "A poética do inclassificável", *Aletria* (Belo Horizonte), vol. 15, pp. 155-162.
- (2010): *As ironias da ordem*. Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte, UFMG.
- (2017): "Ficções caninas em Clarice Lispector e Machado de Assis", *Journal of Lusophone Studies*, vol. 2, n.º 2, p. 38. Accesible en <<https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/192>> [última consulta: 15.07.2018].
- Ponty, Maurice-Merleau (1994): *La nature*. Notes, Cours du Collège de France. París, Seuil.
- Portmann, Adolf (2013): *La forme animale*, París, La Bibliothèque.
- Ramos, Nuno (2014): "Monólogo para um cachorro morto". En: *Ensaio Geral. Projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo, Globo, p. 359-363.
- Rey, Alain (2012) : "Fantastique". En: *Dictionnaire Historique du Français*. París, Le Robert, p. 1317.
- Sanchez, Pascal (2017): *La Rationalité des croyances magiques*. París, Droz.
- Vecchio, Diego (2006): *Microbios*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2017): *La extinción de las especies*. Madrid, Anagrama, pp. 35-36.