



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

***El hombre que amaba a los perros:***  
**La fragilidad de lo humano**

**Seminario de Grado: *Literatura perruna y filosofía animal:***  
***textos latinoamericanos***

Informe de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en  
Lengua y Literatura Hispánicas.

**IGNACIO CORNEJO WETTLING**

**Profesor tutor: Bernardo Subercaseaux**  
**Santiago, enero de 2019.**

## Índice

### **Dedicatoria.**

#### **1. Introducción:**

- 1.1. Preámbulo.
- 1.2. El perro en la cultura.
- 1.3. Lo animal y el perro en la literatura.
- 1.4. Antecedentes filosóficos.
- 1.5. Actualidad del debate.
- 1.6. Jacques Derrida.

#### **2. Acerca de *El hombre que amaba a los perros*:**

- 2.1. Leonardo Padura.
- 2.2. Argumento y Estructura.
- 2.3. Novela Policial.
- 2.4. Nueva Novela Histórica.

#### **3. Análisis:**

- 3.1. Los perros.
- 3.2. Amor al prójimo.
- 3.3. Perros e infancia.
- 3.4. Deberes directos e indirectos.
- 3.5. Seres con valor inherente.

#### **4. Conclusión:**

- 4.1. La fragilidad de lo humano.

#### **5. Bibliografía.**

## **Dedicatoria.**

En memoria de Patricia Cornejo, mi tía, quien siempre me recibió con una sonrisa en su rostro y un apretado beso. Jamás la olvidaré.

A Pelusa, Kity y Lazy, gatas asesinadas por la CNI en amedrentamiento a Marta San Martín, perseguida y torturada por la dictadura de Pinochet.

A mi madre Angélica y mi a mi padre Javier, quienes desde pequeño me adentraron en el maravilloso mundo de la literatura y por su apoyo incondicional en cada decisión que he tomado.

A Laura, por supuesto, mi compañera, por su abnegado apoyo, amor y paciencia en este proceso. Cada desvelo valió la pena.

A mi abuela Teresa, mi segunda madre, por su entrañable amor, preocupación, largas conversaciones y su perseverancia al enseñarme a leer siendo niño.

A mi abuelo Federico por su inmenso amor, consejos y respaldo en mis travesuras de niño.

A mi abuela Laura por su amor, enormes sacrificios, preocupación y su infatigable ánimo en mis estudios.

A mi abuelo Gilberto, el jornalero gañán colchaguino, que se vio obligado a trabajar siendo un niño. Sin su sacrificio nada de esto sería posible.

A mis tías y tío, Claudia, Maite, Liliana, Bárbara e Ignacio, por todo su amor, consejos y el cariño y respeto hacia los animales que me transmitieron desde niño.

A mi tío Jorge por su permanente preocupación y su fascinación por la filosofía.

A Daniel, Lía y Simón por abrirme las puertas de su casa y hacerme sentir parte de su familia.

A Omar, amigo incondicional y compañero de mil aventuras, quien constantemente me motivó para terminar este Informe.

A Gabriel y Felipe, grandes amigos, que con quienes disfruté de largas conversaciones políticas, existenciales y literarias.

Al profesor Bernardo Subercaseaux, gran motivador en el estudio de la cuestión animal, por su paciencia y apoyo en la realización de este Informe.

A Bronco, Coca, Kira, Pequeñita, Alaska, Chata, Pola, Canita, Pinky, Lobo, Pupi, Chú, Carli-Carli, Caruso, Proceso, Cuqui, Cachorro, Beto, Shakira, Paywokat, Carcuro, Akane, Poli, Romi, Amelie, Señora Mittens, Mapi, Fígaro, Luna, Oliver, Ray, Benito, Noah, Omarcito, Meilín, Paywi, Bony, Sofi, Sakura, Perla, Negro Alberto, Inés, Aquiles, Ezio, Minicha, Dulce, Silvestre, Dante, Ulises Lima, Sinco, Petruccio y Rufo.

*Aquí hay un hombre que debería aullar  
para convocar a su manada perdida.*

*“Donde quiera que estén  
vengan, vengan a reunirse conmigo.*

*Hay grandes cosas por hacer  
esperando por nosotros”.*

Pasan cosas inexplicables,  
Hernán Miranda.

*A Daenerys, mi fiel compañera.  
A Polo, mi mejor amigo perro, a quien nunca olvidaré.*

## **1. Introducción:**

### **1.1. Preámbulo.**

Nuestro objetivo de estudio es examinar la novela *El hombre que amaba a los perros* (2009) del autor cubano Leonardo Padura en el contexto del debate contemporáneo respecto a las relaciones entre condición humana y condición animal. En esta perspectiva, partiremos relatando una anécdota en que se pone en juego, desde el punto de vista paródico, en un contexto dictatorial, el vínculo entre lo humano y lo animal: una mañana de marzo de 1984, en medio de una dictadura represora y sanguinaria, el poeta chileno Hernán Miranda, luego de haber convencido al director del Zoológico Metropolitano de Santiago, es puesto en cautiverio dentro de la jaula de los chimpancés, argumentando realizar una manifestación en defensa de los derechos de los animales. Vestido de oficinista, junto a un escritorio y una máquina de escribir, un letrado informaba: “Hombre. Nombre científico: Homo sapiens. Hábitat: En todo el mundo”. Su amigo, Enrique Lihn, vociferaba: “el hombre es el único animal que usa lentes oscuros. El hombre es el único animal que posa para las cámaras...”. Nicanor Parra, otro amigo del poeta, manifestó ante la asombrada prensa: “esto es un espejo de la realidad” (García 2005). Si bien, la performance de Miranda abre un importante abanico de interpretaciones, sobre todo en relación con su contexto sociopolítico, no buscamos realizar una reflexión contextual, al contrario, invitamos a reducir la acción performativa a su esquema mínimo. Al hacer este ejercicio de reducción, queda al descubierto un simple hecho: un hombre toma el lugar de un animal cautivo y se expone a sí mismo como una curiosidad ante un grupo de atónitos espectadores. En el marco de lo aceptado como

representable en Occidente, las antropomorfizaciones y animalizaciones circulan en el imaginario en distintos ámbitos: en la mitología, en las costumbres de los pueblos, en las artes plásticas, en la literatura y en el cine. No obstante, no todas las representaciones, antropomorfizaciones y animalizaciones, se corresponden con la red imaginaria occidental de lo considerado representable, esto es, representaciones estéticamente coherentes con el imaginario. De esta suerte, la performance de Miranda, contrario a lo esperable por un público colonizadamente occidental, pero, a fin de cuentas, parte de Occidente, perturba las fronteras de lo representable, puesto que traspasa el ámbito de lo imaginado como congruente en relación con la red de imágenes que componen nuestra subjetividad, generando en el espectador la sensación de extrañamiento ante un mundo que pierde su habitual coherencia. Ahora bien, cabe cuestionarse el por qué causa extrañeza el observar a un hombre ocupando el lugar de un chimpancé enjaulado para ser exhibido como atracción. La respuesta, si es que llegase a existir, engloba una variedad de posibles lecturas, sin embargo, una arista esencial del problema, la cual exploraremos a lo largo de esta reflexión, es el vínculo que como seres humanos entablamos con respecto a los animales que, tristemente, en la generalidad de los casos, es de una disparidad que asombra, aunque existen quienes, como queda de manifiesto en la obra que nos ocupa, *El hombre que amaba a los perros*, que ven en los animales, no a una criatura inferior, sino a un igual, con el mismo valor inherente de un ser humano.

La acción de arte performativa de Miranda se adelanta al debate filosófico contemporáneo, surgido en las últimas décadas del siglo XX, relativo a la condición humana y a la condición animal, en que se confrontan la corriente filosófica antropocéntrica, hegemónica desde la Antigüedad, y otra vertiente de pensamiento filosófico ocupada de descentrar la figura del ser humano como medida y centro del universo, reivindicando la

presencia y ontología de otras formas de vida, no solamente de las pertenecientes al reino animal, sino en una perspectiva global ecosistémica. Volviendo a la performance de Miranda, podemos darnos cuenta de que el arte y la literatura entendidas como una forma de pensar que no posee propósitos cognitivos definidos, es una manera de aprehender el mundo que no funciona en base a conceptualizaciones, como el pensar filosófico, y está más allá de las causalidades, a diferencia de las ciencias, puesto que no hay ninguna causa o efecto que explicar. En palabras de Bernardo Subercaseaux, el pensar literario es una aventura lingüística e imaginaria que nos abre perspectivas que otros discursos, el filosófico y el científico, cierran por no ajustarse a sus parámetros (Subercaseaux 53). De esta manera, el lenguaje artístico-literario, desde su especificidad, así como la performance de Miranda, se anticipa temporalmente a las reflexiones filosóficas que más tarde cuestionarán las fronteras entre humanos y animales.

## **1.2. El perro en la cultura.**

Teniendo en cuenta la capacidad del lenguaje artístico-literario de anticiparse a los diversos pensamientos filosóficos, entre ellos el relativo al vínculo humano-animal, es de esperar que exista un corpus de producciones artístico-literarias, que den cuenta de la problemática de la condición animal desde una perspectiva que, a diferencia de la mirada filosófica y científica, nos abra la posibilidad de ahondar en distintos discursos y repensar nuestro rol frente a los animales. Como nuestro objeto de análisis es la novela *El hombre que amaba a los perros*, obra perteneciente a las llamadas novelas perrunas, nos abocaremos a realizaciones artísticas-literarias que tengan a perros como su eje temático.

Culturalmente las representaciones de animales abarcan un periodo de tiempo que se extiende desde las primeras representaciones simbólicas, metáforas del mundo, del hombre

primitivo de la Edad de Piedra. Lo dicho, trae consigo el planteamiento de que la relación humano-animal, contra todo pensamiento antropocéntrico, durante la prehistoria es de una codependencia total, esto es, ambos estaban ubicados en el centro del universo. El animal fue la primera temática tratada por el ser humano primitivo en el arte rupestre. A este respecto, vale la pena mencionar el documental *Cave of Forgotten Dreams* (2011) del cineasta y documentalista alemán Werner Herzog, quien registra en la cueva de Chauvet, representaciones animales, arte rupestre, de más de 30.000 años de antigüedad. El académico John Berger, intelectual inglés ligado a las artes, en el ensayo “¿Por qué miramos a los animales?”(1998), sostiene que la diferencia entre seres humanos y animales, casi exclusivamente, es su capacidad de pensar simbólicamente, parte de la evolución del lenguaje humano, sin embargo, como ya dijimos, los primeros símbolos fueron animales.

El uso simbólico, o metafórico, del lenguaje relativo a animales es rastreable en *La Ilíada*, canto épico fundante de la cultura occidental. Por ejemplo, el “Canto XVII” inicia con Menelao, líder del ejército aqueo, de pie sobre el cuerpo de Patroclo, recién muerto a manos de Héctor, impidiendo que los troyanos despojen su cadáver. Homero emplea referencias metafóricas basadas en animales para transmitir las cualidades, que de otra manera hubiera sido imposible, del momento narrado: “Como la vaca primeriza da vueltas alrededor de su becerrito, mugiendo tiernamente, como no acostumbra a parir, de la misma manera bullía el rubio Menelao cerca de Patroclo” (Cit. en Berger 19). En la misma línea de la cultura grecolatina y su simbología animal, en su mitología, el perro Cerberos, más conocido como Cancerbero, con frecuencia fue representado como un monstruo de tres cabezas al cuidado de las puertas del Érebo con la misión de impedir que las sombras de los muertos salgan y los vivos entren. La figura de Cancerbero fue actualizada literariamente por Dante Alighieri



en el “Canto VI” del Infierno en *La divina comedia*, repercutiendo hasta hoy en día en el imaginario occidental. Argos, el perro de Ulises, u Odiseo, caracterizado en *La Odisea*, por su inquebrantable lealtad, es la contraparte de Cancerbero, siendo el único perro al que Homero reconoce como personaje y quien recuerda a Ulises tras veinte años sin poder retornar a su natal Ítaca. En la Grecia antigua, donde la imagen del perro como guardia estaba muy arraigada, se acostumbraba a confiarles la custodia de casas, templos y fortalezas. En este aspecto, las fábulas de Esopo refuerzan la imagen del perro como protector: *El ladrón y el perro* y *El lobo y el perro* son dos breves historias en las cuales el lugar asignado a los perros es la protección de hogares (Andrade 63). Otra referencia del mundo griego, respecto al papel de protectores asignado a los perros, la hallamos en la conocida historia, al menos por los griegos, del perro Soter, “salvador” en griego, quien junto a otros cuarenta y nueve compañeros perrunos tuvo la misión de defender las explanadas de Corinto de los naupolios, enemigos ancestrales de los corintios, en mayo de 581 A.C durante las fiestas en honor a Afrodita, ya que los habitantes de la ciudad se encontraban embriagados y en plena celebración. El único sobreviviente de la batalla contra el ejército naupolio fue Soter, quien, comprendiendo que la única manera de detener a los enemigos era avisando a los soldados, corre a la ciudad y avisa del ataque a sus ciudadanos, salvando a Corinto de un inminente desastre. A Soter, por su valentía, fidelidad y compañerismo, se le honró asignándole la protección de la ciudad y los habitantes de Corinto le regalaron un collar de plata con la inscripción: “A Soter, salvador de Corinto”.

En Roma, durante el imperio, los perros continuaron desempeñando su rol, así como en Grecia, de animal doméstico, presente en el cotidiano de la sociedad romana, ejerciendo funciones de guardianes, guerreros y fieles compañeros del ser humano. Grecia y Roma,

señala Andrade, comparten una parte importante de su imaginario cultural, siendo posible rastrear un sustrato mitológico común en obras de Ovidio como las *Metamorfosis* o en la *Historia de los animales* (s. III D.C) de Claudio Eliano, donde, el retórico e historiador romano, nos muestra a través de sus impresiones del reino animal, fábulas, narraciones míticas e historias populares, las ideas e imágenes que se tenían del perro en Roma. De esta suerte, dice José María Díaz-Regañón, prologuista de la *Historia* de Eliano, que el retórico romano en su obra pretende mostrar que los animales son capaces de tener sentimientos elevados, aún más que el propio ser humano, y están dotados de una gran generosidad, espíritu de sacrificio y amor hacia el prójimo. En el capítulo XXV del libro IV, titulado “El afecto del perro a su amo”, Eliano presenta el caso de una mujer cuya fidelidad a su esposo era muy admirada por poetas y mucha gente en los templos, contrastando el relato con una serie de ejemplos del desmesurado amor que los perros son capaces de profesar, superando el amor de una esposa devota. Por otro lado, Eliano, reforzando la concepción de perro como guardián y guerrero, mucho más marcada que en Grecia, advierte en el capítulo “Perros sagrados custodios del templo de Ádrano” que tales perros guardianes tenían la habilidad de identificar, en su tarea de defensa, a los visitantes de los ladrones, asistiendo amablemente a los borrachos que no podían llegar hasta su propia casa e infringiendo un severo castigo a aquellos borrachos que se aprovechaban de su gentileza, escarmentándolos de tal manera que quienes intentaban volver a robar eran despedazados con ferocidad (Andrade 73). Por otro lado, siguiendo con el tema de ferocidad canina, en Roma existía la superstición de que la famosa inscripción latina “cave canem”, “cuidado en perro”, mosaico o pintura escrita en las puertas de las casas, además de servir como una advertencia para los posibles ladrones, se utilizaban para alejar el mal de los hogares. La superstición descrita se vincula con la figura mitológica griega de Cancerbero, bestia guardiana encargada de impedir que los muertos

traspasen las puertas de Érebo en el inframundo, reforzando la concepción del perro como guardián, pero esta vez, como un guardián frente a la muerte. La noción del perro como guardián, incluso ante lo inmaterial, se debe, cree Andrade, al instinto de ahuyentar a cualquier cosa que se acerca a su amo, o compañero, ya sea un ser humano u otro animal. Recurriendo nuevamente a la imagen de Soter, el perro héroe de Corinto, el perro posee una fuerte carga simbólica como una especie que es el emblema de la protección a costa del sacrificio personal para espantar cualquier tipo de mal.

Avanzando unos cuantos siglos en el tiempo, en lo que respecta al arte del Renacimiento, especialmente a través de la pintura, indica Andrade, podemos dar cuenta de la importancia de los perros para el arte occidental. Ya vimos la notoria presencia de lo perruno en las dos más grandes civilizaciones de la antigüedad grecolatina, evidenciando la fluida participación en la vida cotidiana del perro. A pesar de que en la cultura grecolatina el perro figura como una criatura vital en su configuración como sociedad, no deja de sorprender la notoriedad con la que el arte del Renacimiento asume la imagen del perro como parte relevante de un sinnúmero de obras, ya sea como motivo central o como imagen secundaria. A este respecto, señala Ernst Gombrich en su *Historia del arte* (1999) que, hacia fines de la Edad Media, el trabajo del artista, comienza por un dilatado estudio de la naturaleza para posteriormente plasmarlo en la pintura. Antonio Pisanello, utilizaba cuadernos de apuntes en los cuales, cuidadosamente, anotaba sus apreciaciones y realizaba bocetos de plantas, animales y objetos naturales: conocidas son sus representaciones caninas, por ejemplo, Pisanello, en la pintura *La visión de San Eustaquio*, probablemente pintada a fines del siglo XIV, interpreta la conversión de San Eustaquio al cristianismo, quien fuera un caballero romano, al toparse durante una cacería con un ciervo que portaba un crucifijo en la cornamenta. La temática

religiosa de la escena representada, no quita el cuidado con que Pisanello retrató los elementos distintivos de las diferentes razas de perros utilizados en la caza. La importancia de Pisanello, y de los demás artistas renacentistas, es que, a través de la pintura, en su afán por retratar el mundo, tuvieron la perspicacia de retratar no solo a seres humanos, sino que al perro, imagen esencial en la configuración del imaginario occidental, que siempre ha estado a nuestro alrededor.

En lo que respecta a la conquista de América, podemos apreciar que la imagen del perro como guardián y fiel compañero del ser humano no ha desaparecido: desde el segundo viaje de Colón a América, los perros peninsulares comenzaron a llegar a nuestro continente como fieles compañeros de los conquistadores. Los perros llegados desde España, comúnmente llamados “alanos”, calificativo con el que era común referirse a los perros utilizados para combatir a los indígenas, eran animales muy robustos y fieros. A diferencia del perro “americano”, que, como describe Gonzalo Fernández de Oviedo en sus relaciones, son “animalillos” incapaces de ladrar y que solo emitían leves gruñidos. Pese a lo narrado por Oviedo, y otros cronistas, existió la controversia, arqueológica e historiográfica, acerca de si realmente hubo perros en la América prehispánica: las crónicas señalan que existió un tipo de perro prehispánico, descrito como un animal de proporciones pequeñas, desprovisto de la capacidad de ladrar, doméstico y, en ocasiones, criado en manadas y dispuesto para la alimentación humana. Investigaciones arqueológicas refrendan lo relatado por los cronistas a partir del hallazgo de restos óseos caninos que datan de diez mil trescientos años de antigüedad, con lo cual, tal controversia quedó prácticamente zanjada (Andrade 84).

Richard Lewinsohn plantea, controversialmente, en su *Historia de los animales* (1952), que desde la Antigüedad hasta fines de la Edad Media el perro, si bien tuvo bastante cercanía

con el ser humano, habría mantenido una condición de “proletario” entre los animales. Para comprobar su hipótesis, Lewinsohn, acude, a modo de ejemplo, a la figura de Argos, el fiel perro de Ulises, a las batallas que los “molosos”, nombres que se les daba a los perros de guerra en Roma, sostenían en las arenas romanas y su fuerte participación en labores de cacería, de pastoreo y de guardián de la propiedad privada, como hogares o granjas. El estatuto del perro como “proletario”, para Lewinsohn, termina junto con la Edad Media, época en que comienza a ser admitido en la sociedad e inicia su aparición en retratos de príncipes y personajes ligados a la aristocracia, así podemos observar en *Las Meninas* de Diego Velázquez, obra pictórica en que, echado junto a Mari Bárbola, en una evidente posición de relajo, incluso con sus ojos cerrados, podemos apreciar a un perro cortesano que disfruta de los beneficios de estar vinculado a la familia real. El perro al incorporarse a la vida de la alta sociedad como compañía, va adquiriendo cada vez más popularidad y presencia en la vida cotidiana, más de la que había tenido hasta entonces. Peter Bowron, en la misma línea de Lewinsohn, escribe Andrade, advierte que a partir del siglo XVI la función de los perros, en lo que se refiere a retratos, es reflejar el carácter, la fuerza y nobleza de sus dueños. Además, con relación al género, en los retratos femeninos, con tal de enfatizar la femineidad de la mujer retratada, se la acompañaba de perros falderos. A partir del siglo XV, es habitual que los perros en retratos femeninos sean empleados como símbolo de virtud y fidelidad. Por su parte, el retrato masculino, acompañaba a los hombres de perros grandes y robustos que resaltan por la masculinidad de sus rasgos. Sin embargo, no es sino hasta el siglo XVIII que el retrato junto a perros, considerados un “objeto” de prestigio social, comienza a masificarse entre la aristocracia y la burguesía. Hasta el día de hoy los perros siguen acompañando al ser humano en retratos, ya sea como accesorio o haciendo discursivamente ostentación de los atributos del ser humano retratado. En relación con lo

expuesto, en nuestro país, tenemos el ejemplo del perro Ulk, el gran danés del ex presidente Arturo Alessandri Palma, que adquiere gran notoriedad en su segundo mandato (1932-1938). No es casual que, tras la muerte de Ulk, su cuerpo haya sido embalsamado y puesto, primero, en el Museo Nacional de Historia Natural, y luego, en el Museo Histórico Nacional, resaltando, con su imponente imagen, el carácter fuerte y dominante del estadista de la constitución de 1925, que busca imprimírsele al ex presidente Alessandri Palma.

Los alcances de la domesticación, principalmente el cambio de “proletario” a “animal de alta sociedad” que sufrió el perro, siguiendo a Lewinsohn, se ha ido acrecentando profundamente con el paso de los siglos. De esta manera, será en la ciudad moderna, consecuencia de la revolución industrial, en que, paulatinamente, el perro, deja ser un animal de compañía de la clase alta y se populariza dentro la clase proletaria, convirtiéndose en la mascota por excelencia, transversal a toda clase social: “Datos de 2006 indica que en Estados Unidos había en ese año 74 millones de perros y Europa otros 70 millones; Donna J. Haraway habla de una industria globalizada del animal mascota de un mercado de alimentos para perros y gatos en USA de 15 billones de dólares anuales [...] Un estudio de la Universidad Iberoamericana de Ciencias y Tecnología indica que en Santiago, en 2010 había 1.346.871 perro domésticos, 500 mil más de los que había doce años atrás” (Subercaseaux *Perros literarios* 22). La gran diferencia entre países considerados desarrollado, o de primer mundo, y los países latinoamericanos, entre ellos Chile, es la abrumadora cantidad de perros callejeros, los cuales, o fueron abandonados por sus dueños, o nacieron siendo perro de calle, sin hogar, a diferencia de los países desarrollados, en que las cifras de perros callejeros es considerablemente menor. Con todo, lo que una a Latinoamérica y a Estados Unidos y Europa, son los millones de perros en viviendas urbanas y rurales que funcionan como un

integrante más del núcleo familiar. La constante y creciente interacción, en todos los continentes, entre seres humanos y perros, ha subsumido a los animales domésticos, perros entre ellos, dentro la máquina antropocéntrica. Así, los perros ejercen oficios que practican seres humanos o colaboran como apoyo en determinadas tareas: “Hay perros que funcionan como guardias, perros-policías que se pasean por los aeropuertos olfateando drogas o artefactos explosivos. Perros enfermeros que guían y facilitan la vida a personas no videntes. Perros entrenados para detectar las bajas de glicemia en persona diabéticas. Perros terapeutas que ayudan a curar las depresiones y que avisan de ataques epilépticos, que guían a niños y a adultos con impedimentos físicos” (Subercaseaux *Perros literarios* 22).

Por otro lado, en el contexto de la antropomorfización de la población perruna, al igual que en las sociedades humanas, a modo de réplica, también existen fenómenos de exclusión, segregación, estamentos, marginalidad, diferencias y desigualdades. Hay perros de raza que poseen un árbol genealógico y pedigrí, que comen alimentos cocinados especialmente para ellos y que participan en certámenes de belleza o de adiestramiento, compitiendo contra otros perros de igual estatus. Empero, la mayoría de los perros, son animales hogareños que forman parte del núcleo familia que los acoge, independiente de su genealogía o pedigrí. En vista de lo dicho, existe un enorme mercado destinado a satisfacer las necesidades de los perros hogareños y de elite: hospitales, restaurantes, hoteles, cementerios, dentistas, sicólogos y hasta terapias de reiki. Otros, desgraciadamente, perros callejeros, habitantes de las distintas capitales latinoamericanas, y de unas pocas europeas, viven excluidos del sistema, deambulando hambrientos y enfermos, sin ningún tipo de control sanitario destinado a su esterilización con tal de reducir el aumento exponencial de perros vagabundos. También es posible ver programas de televisión y series con perros como protagonistas: *El encantador*

*de perros*, programa destinado a domesticar perros de difícil carácter a través de sicología canina; *Comisario Rex*, la serie televisiva de un perro policía que, capítulo a capítulo, se encarga de combatir el crimen; *Amigos caninos*, serie documental producida por Netflix, en que se relatan emotivas historias de apego entre seres humanos y perros, resaltando la crónica de un refugiado sirio en Alemania, quien huyó del servicio militar obligatorio, que encuentra la manera de sacar a su perro de Damasco, a través de una fundación encargada de sacar clandestinamente a perros del país, para reunirlos con sus amos. En definitiva, como revisamos, el mercado y los medios de comunicación, se han abierto sustancialmente a la dimensión perruna de la realidad. Por su parte, en las letras contemporáneas, así como en la televisión, lo cual revisaremos en el apartado siguiente, también abundan narraciones en que se relatan las estrechas relaciones entre seres humanos y perros.

### 1.3. Lo animal y el perro en la literatura.

Julieta Yelin, crítica literaria argentina, y pionera en tratar la cuestión animal desde los estudios literarios, en el artículo “El animal biográfico” se pregunta si es posible escribir biografías de animales. Si nos detenemos a pensar respecto a la pregunta de Yelin, es evidente que las biografías de animales no existen, y más aún, es imposible que existan, a menos que en algún futuro lejano la tierra sea dominada por simios no humanos, así como en la película *Planet of the Apes* (1968), dirigida por Franklin Schaffner, e inspirada en la homónima novela distópica del escritor francés Pierre Boulle. No obstante, mientras no vivamos en el universo distópico de la película y la novela, la posibilidad de que exista una biografía animal es nula, sencillamente, porque los animales, utilizando conceptos de Giorgio Agamben, difícilmente sean capaces de convocar la *grafía*, la capacidad de poner palabras a nuestra propia existencia. Desafortunadamente para los animales, el *bíos*, la manera en que el mundo se nos



presenta, establece una relación de mutua necesidad con la *grafía*. En definitiva, la cosmovisión antropocéntrica, establece que la vida del ser humano, en detrimento de los animales, debe ser protegida por su aptitud para poner su existencia en palabras. Queda claro, entonces, que toda creación literaria refrenda que el ser humano posee la habilidad de relatarse a sí mismo, a diferencia de los animales, a decir de Heidegger, los “pobres de mundo”. El ser humano, quien está abierto al ser de los entes, puede plasmar su existencia a través de biografías, o autobiografías, dando cuenta de que posee mundo.

Como examinamos a través de la crítica de Derrida al sistema filosófico de Heidegger, sabemos que los animales, independiente de la corriente filosófica que trabaje la problemática animal, han sido catalogados como seres “pobres de mundo”, aquellas criaturas que no pueden acceder a la realidad humana, debido a su aturdimiento, es decir, están atrapadas dentro de sí mismos, inmersos en un ecosistema que no es un mundo, sino que un conjunto de señales perceptibles por sus sentidos (Yelin *El animal biográfico* 32). La vida del animal, tristemente, como revisamos, está determinada por su falta de lenguaje, razón, alma, espíritu, inteligencia, sensibilidad y mente. Sin embargo, la relación entre el animal y su entorno que describió Heidegger, siguiendo a Yelin, está cargada de ambigüedades, puesto que, si bien los animales no tienen acceso al ser de los entes, al mundo, tampoco permanecen ajenos a él. Dicho de otra manera, los animales están en el mundo de un modo contrario al Dasein humano, se hallan en un no-estar: “La ambigüedad señalada es crucial para el devenir filosófico y literario de las concepciones y representaciones de los animales; y, por supuesto, se vuelve muy relevante si el objetivo es analizar las posibilidades de una biografía animal, es decir, las chances que tiene el animal -un animal- de que su vida [...] alcance cierta dignidad literaria” (Yelin *El animal biográfico* 39). Para Yelin, el peso del pensamiento

antropocéntrico, y del sistema heideggeriano, es tan grande, que se ha llegado a imaginar un género biográfico para objetos inertes, pero no se ha considerado, o en muy escasas ocasiones, la posibilidad de dar forma narrativa a las vidas de los animales. Quizá, es más fácil dar vida, personificar, a las cosas en tanto no generaran, hasta el momento, problemáticas éticas y políticas en nuestras sociedades occidentales.

En suma, la vida de los animales no es biografiable, ya que, aunque sea imposible negar que tengan una vida, ésta no ha sido conceptualizada como *bíos*, la manera propia de vivir de un individuo, sino que como *zoé*, es decir, el simple hecho de vivir como cualquier otro ser vivo: el animal es catalogado como una criatura sacrificable, incapaz de expresarse a sí mismo, lo que deviene en su falta de protección política. Ahora bien, se pregunta Yelin: ¿cómo es que una vida desprovista de protección política puede merecer un relato? ¿Le podría interesar a alguien, por ejemplo, la historia de un perro vagabundo o el relato de los paseos de un perro perdiguero y su amo? ¿Un perro es una vida sacrificable o posee *bíos*?

Dentro del total de narraciones que tratan la vida de un animal es difícil encontrar relatos que genuinamente relacionen la vida de un animal. Existe una gran variedad de novelas, dentro de la tradición moderna anglosajona, en que prima la voluntad por representar y examinar la sensibilidad del comportamiento animal o el comportamiento de un animal, un perro o un gato, en relación a un sujeto concreto (Yelin *El animal biográfico* 40). El fenómeno que se produce en novelas del tipo descrito, sostiene Yelin, es que ocurre un deslizamiento desde el relato biográfico al autobiográfico, esto es, la intención etológica, retratar la emocionalidad de un perro o el cotidiano de un gato, esbozada en los títulos de tales obras, termina siendo una excusa para hablar de una vida considerada más valiosa, la del propio autor o del protagonista humano del relato. Ejemplos de tales novelas son: *Flush* (1933) de Virginia

Woolf, *Mi perra Tulip* (1956) de John Ackerley o *Todos los perros de mi vida* (1936) de Elisabeth Von Armin. Aclara Yelin que su intención no es minusvalorar tales novelas, sin embargo, son obras que, más bien, son el producto de experimentaciones literarias en busca de nuevas representaciones de la conciencia, pasando la vida del animal, su *bíos*, a un segundo plano.

A diferencia de lo que opina Julieta Yelin de las obras señaladas, pretendemos en esta reflexión, abarcar las distintas miradas de lo perruno en la literatura, independiente del fin estético con el que se utilice la imagen del perro. De acuerdo con esto, la literatura perruna nos permite indagar, por un lado, en la condición humana, y por otro, en la condición animal, quizá como ningún otro tipo de literatura, revelándonos aspectos aún no analizados por la filosofía. No obstante, no podemos perder de vista la condición literaria de las narraciones perrunas, por consiguiente, más que abocarnos a una lectura enfocada en el desocultamiento de una verdad respecto a lo humano y a lo animal, debemos prestar atención a las estrategias narrativas con que se construyen las novelas del corpus perruno, lo cual, no implica discriminar entre novelas auténticamente perrunas y experimentales, como lo hace Yelin, sino que valorar las novelas por la configuración de los personajes, el carácter de éstos y los logros de las representaciones simbólicas por encima de las características formales (Subercaseaux *Perros literarios* 39) que, si bien, son un aspecto relevante, no nos aportan lo suficiente para profundizar en las particularidades del corpus de novelas perrunas.

La modernidad literaria, se postula, que surge con la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes, por lo que, no es de extrañar, que sea el mismo Cervantes quien de voz a personajes perrunos, aunque no sea el primero en hacerlo, es a partir de la novela *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* (1613), que las voces

perrunas adquieren una presencia sostenida en la literatura, dando lugar a una tradición de narradores perrunos con rasgos o elementos de la picaresca. Así, en la línea de la tradición picaresca de Cervantes, en Chile, encontramos novelas en que los personajes son perros parlantes que oscilan entre la condición humana, a través de su pensamiento, y la condición animal, mediante su comportamiento, como en *Las aventuras de Cuatro Remos* (1883) de Daniel Barros Grez y *Memorias de un perro escritas por su propia pata* (1893) de Juan Rafael Allende. Casi un siglo después, también en Chile y en clave picaresca, tenemos a *Pastas de perro* (1965) de Carlos Droguett, novela en que Bobi, el protagonista, un niño cuyas piernas son de perro, también en clave picaresca, representa el constante sufrimiento de un niño que es discriminado violentamente por los distintos dispositivos de control de la sociedad –la familia, el barrio, la escuela, la policía- con tal de excluirlo a causa de su indeterminación de especie, no se sabe si es un ser humano o un perro. Finalmente, se desengaña de su lado humano y decide vivir como perro. Por otro lado, a comienzos del siglo XX en Estados Unidos, Jack London, convencido de las teorías de la evolución de Darwin y cultor de una narrativa de corte realista, publica *El llamado de la selva* (1903), un viaje de ida y vuelta desde un perro doméstico a lo salvaje, su ancestro el lobo. Del mismo, Eva Hornung, en *El niño perro* (2009), traspasa la frontera de lo que es considerado arbitrariamente como condición humana para crear un relato, basado en hechos reales, de la historia de un niño huérfano que es adoptado por una manada de perros y crece creyendo ser un perro. Otro recurso de la literatura perruna es la sátira política y humana, “registro magistralmente logrado en *Corazón de perro*, novela de Mijaíl Bulgakov (1925), relato en que “el hombre nuevo” que propone el socialismo es caricaturizado en la figura de un perro manipulado por el bisturí de un cirujano y por el “Glorioso Partido”” (Subercaseaux *Perros literarios* 17)

#### 1.4. Antecedentes filosóficos.

La acción poética de Miranda hace eco en el debate filosófico contemporáneo, surgido en las últimas décadas del siglo XX. Tal debate se alza a partir de las críticas al antropocentrismo y al especieísmo, es decir, a la idea de que el ser humano es el centro y medida del universo, y la culminación biológica y espiritual de las especies, y también una crítica al discurso clásico del humanismo en su perspectiva de un optimismo sin fin. La discusión filosófica, principalmente, gira en torno a la idea de que los animales son seres carentes de razón, de entendimiento, de voluntad y de lenguaje, interpretación que se encuentra en el pensamiento aristotélico, los cimientos de la filosofía antropocéntrica, el cual percibe a los animales como capaces solo de sensaciones y apetitos. En la misma línea aristotélica, el humanismo renacentista, concibió a los animales de la misma manera; Descartes los veía tan solo como máquinas y no los diferenciaba de un artefacto hecho por el hombre; Kant solo le concedía la mayoría de edad a los ser humanos y el materialismo histórico no consideraba a los animales como parte de la sociedad sin clases a la que aspiraba. De esta suerte, entendemos que el ser humano, preso su narcicismo característico, se erige a sí mismo como la única especie a la que le corresponde el derecho de ser protagonista de la historia. En suma, el concepto de lo animal, opera negativamente con relación a lo humano. Otro aspecto del debate filosófico referido, además de la crítica al antropocentrismo, es la idea de que existe una frontera absoluta, construida por el pensamiento antropocentrista, entre la condición humana y la condición animal, que supone la superioridad de la especie humana por sobre otras (Subercaseaux *Perros y literatura* 45). Desde esta preponderancia del ser humano, es que la cuestión animal supone tomar posición frente al discurso filosófico antropocéntrico, y todo lo que ello involucra, y así, enarbolar un contra-discurso que implique

la deconstrucción de los fundamentos antropocéntricos de la cultura. En este debate han participado, entre otros, Michael Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Peter Singer, Giorgio Agamben, Mathew Calarco, Kelly Oliver, Cary Wolfe, Cora Diamond, Clare Palmer, J.M Coetzee y, desde la academia latinoamericana, Sandra Baquedano y Julieta Yelin. Destacable, para la significancia de este debate, es que la academia estadounidense haya adoptado como un tema relevante en su agenda la cuestión animal y que la revista francesa *Philosophie* publicó en 2011 un número destinado por completo a la filosofía animal.

## 2.5. Actualidad del debate.

Como ya mencionamos, desde las últimas décadas del siglo XX, y cada vez con mayor fuerza hasta la actualidad, gran parte del debate filosófico, y político por extensión, se ha enfocado en el estatuto del animal en la sociedad contemporánea. Tal debate utiliza de marco histórico-cultural la agudización de la crisis de los discursos humanistas occidentales que han establecido fronteras infranqueables entre la condición humana y la condición animal. Diversos pensadores, provenientes de distintas disciplinas científico-humanistas: literarias, antropológicas, biológicas y psicológicas, por mencionar solo algunas, han puesto su empeño en derribar las fronteras culturales e históricas que el pensar antropocéntrico ha erigido entre la condición humana y la condición animal. Autores como John Berger (*¿Por qué miramos a los animales?*), Giorgio Agamben (*Lo abierto*), Gilles Deleuze y Félix Guattari, Jacques Derrida (*El animal que luego estoy si(gui)endo*) y Michael Foucault, por mencionar solo algunos, pese a estar ligados a distintas líneas filosóficas, coinciden en señalar la necesidad de replantear filosóficamente la problemática de la animalidad, esto es, reconsiderar la mirada antropocéntrica que caracteriza al pensamiento occidental a la hora de

abordar la condición animal, según ya indicamos, valorada o desvalorada, conforme a las carencias de lo animal respecto a lo humano, planteando realizar un recorrido a través de las sucesivas transformaciones históricas que ha sufrido la relación entre animales y seres humanos. Julieta Yelin expone que algunas de las más trascendentes transformaciones surgen a partir de fenómenos como: “la migración masiva de la población rural a las grandes urbes; la desaparición del animal doméstico útil y el surgimiento de la mascota sin fines prácticos; el desarrollo de la industria del alimento y la reducción del animal a mera materia prima; la creación y reorganización de jardines zoológicos; la experimentación científica con animales y el desarrollo de disciplinas inéditas, como la etología, la ecología, la ética y el derecho centrados en el animal, y la desaparición de otras, como la historia natural” (Yelin *Kafka y el ocaso* 82). Las reconsideraciones filosóficas relativas a la relación humano-animal, desarrolladas por los pensadores mencionados, han influenciado en la intelectualidad más actual, impulsándola a ser la vanguardia de un pensamiento que invita a replantear la preponderancia del discurso filosófico antropocéntrico dominante, y así, enarbolar un contra-discurso que implique la deconstrucción de los fundamentos antropocéntricos del humanismo. Como parte de esta prolífica ornada de intelectuales, podemos mencionar a Mathew Calarco, Kelly Oliver, Cary Wolfe, Cora Diamond, Clare Palmer, J.M Coetzee y, desde la academia latinoamericana, a Sandra Baquedano y a Julieta Yelin. En efecto, respaldando la actualidad del debate filosófico relativo a la problemática de la animalidad, la editorial de la Universidad de Minnesota, desde el año 2007, ha publicado regularmente una colección de ensayos sobre lo que puede denominarse como “la cuestión animal”: un espacio interdisciplinario centrado fundamentalmente en los intercambios que las diversas disciplinas científicas y artísticas realizan con la filosofía de cuño posthumanista (Yelin *Breve estado* 30), la cual se propone examinar la historia del pensamiento antropocéntrico en relación con

las transformaciones técnicas, ideológicas y culturales de Occidente (Yelin *Kafka y el ocaso* 82). Cary Wolfe, desde su posición de vanguardista de las posthumanidades, es quien edita *Posthumanities*, revista que da cuenta de los dos sentidos que tiene el estudio del problema de la animalidad. En primer lugar, es posible entender la idea de “poshumanidad” como un tiempo y un espacio en el que se desarrollan una serie de conceptos para intentar aprehender los devastadores efectos de la crisis de los grandes discursos humanistas en el pensamiento occidental, no solo en el campo de la filosofía, sino que también en lo que respecta a los saberes políticos, científicos y estéticos. Dicho de otro modo, como un proceso histórico en el que el descentramiento de lo humano, producto de los avances tecnocientíficos y del fracaso del capitalismo, es cada vez más evidente. En este contexto, las humanidades, entendidas como campos del saber, pierden valor progresivamente. Una de las tareas de las posthumanidades, señala Yelin, es contribuir a resignificar el rol de las humanidades en nuestras sociedades, desplazándolas de su función meramente conservadora, y crear un nuevo abanico de conceptualizaciones que superan las ya gastadas dicotomías que moldean nuestro pensamiento: animal-humano, hombre-mujer, cuerpo-alma, razón-instinto, civilización-cultura y sus numerosas derivaciones (Yelin *Breve estado* 31). En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, la idea de posthumanidades se vincula con la búsqueda de nuevas prácticas críticas, ya sean intelectuales o artísticas, es decir, formas de intercambios transdisciplinares que no se limiten a compartir perspectivas o metodologías, sino que cuestionen los límites que separan a un campo de otro. Interrogar los límites de las disciplinas, responde a la búsqueda inherente al pensamiento posthumanista que se revela reacio a aceptar los límites disciplinares establecidos a priori por el razonamiento moderno, en su afán de reforzar la distinción entre humano y animal, a través de la exaltación de la racionalidad humana. No obstante, es importante mencionarlo, aclara Wolf, que el



cuestionamiento a los límites disciplinares, y a nuestra propia especificidad disciplinar, no significa crear un “megacampo” interdisciplinar de estudios animales, sino que reconocer que mediante nuestra propia especificidad podemos realizar un aporte a la cuestión animal (Yelin *Breve estado* 31).

Definidos los parámetros teórico en que los que se desenvuelven las posthumanidades y los estudios animales, tributarios de estas, queda ocuparnos del lugar que ocupan las investigaciones referentes a la cuestión animal en lo relativo a la crítica literaria. Ante todo, debemos vincular la problemática de las relaciones humano-animal con los estudios culturales o posmodernos. Julieta Yelin, en el artículo “La vida crítica. Literatura y pensamiento posthumanista en la ensayística argentina reciente” (2016), reflexiona sobre lo dicho por Miguel Dalmaroni, crítico literario argentino, en el ensayo “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana” (2015), donde se propone que la crisis de la teoría literaria, en el ámbito académico latinoamericano, durante la década de 1990, fue propiciada por los llamados estudios poscoloniales, o posoccidentales, parte importante de los estudios culturales, que clausuraron la exaltación teórica, cuyo punto cúlmine fue la deconstrucción derrideana, y saturaron las escrituras críticas con su jerga. Dalmaroni afirma que las corrientes “post” despojaron a la crítica literaria de su “especialidad”, aquello que la constituía como un objeto teórico, dando paso a los tiempos en que la especialidad de la literatura, en un sentido prácticamente aristocrático, había terminado, y que, finalmente, comenzaba la hora de la democratización de la cultura. Yelin, no obstante, se pregunta si es posible identificar el pensamiento posthumanista con las corrientes “post”. La respuesta de Yelin a su interrogante consiste en suponer lo que pensaría Dalmaroni respecto al posthumanismo: “el posthumanismo podría

ser una nueva máscara -coqueta y vistosa, sí, pero una más al fin- de los ahora también declinantes estudios culturales” (Yelin *La vida crítica* 226). La respuesta, contrario a lo que podría esperarse, no es desalentadora, puesto que le sirve a la autora para considerar lo valioso de las perspectivas filosóficas no-antrópocéntricas, y además, determinar qué características tienen en común, y cuáles no, los estudios culturales y el posthumanismo. De este modo, tenemos que, como primer punto en común, ambos estudios comparten el cuestionamiento a la autoridad metafísica de la estética, considerándola un modo anquilosado de establecer los confines de lo artístico, jerarquizar las prácticas artísticas y arbitrar la rigurosidad de los juicios sobre ellas. El posthumanismo, refleja lo dicho, a partir de su voluntad de escapar a las interpretaciones que invisten a la literatura con ciertos valores: la belleza, el potencial interpretativo de la realidad, el poder de revelar la verdad del lenguaje, entre otros. En este sentido, el rechazo a las morales de la forma que derivan en morales del contenido, contribuye a sacralizar las artes como vías regias de expresión de lo humano. En otro orden de ideas, Yelin hace hincapié en que no existen teorizaciones filosóficas recientes dedicadas a la cuestión animal que, así como en los estudios culturales, se propongan borrar las fronteras disciplinares y estar en contacto con el núcleo de la cultura. A este respecto, el objetivo de la crítica posthumanista es, en cambio, que cada disciplina, desde su campo de estudios, enriquezca su universo conceptual mediante la incorporación de saberes concebidos por otras disciplinas, transgrediendo los resistentes límites que separan a las llamadas ciencias “duras” de aquellas consideradas “humanistas”. El posthumanismo apuesta por devolver la “especialidad” a la literatura, arrebatada por los estudios culturales, pero, de un modo en que sea capaz de abandonar la seguridad del universo metafísico humanista. Para Yelin, lo sustantivo de un análisis literario posthumanista es que la obra en cuestión presente todas las resistencias posibles a las categorías que defienden el entendimiento tradicional de

la literatura, es decir, una defensa a partir de nociones antropocéntricas, y con ello, desestabilizar las seguridades, constructos culturales humanistas, que posee el ser humano por pertenecer a su especie.

Recapitulando, el objetivo de las posthumanidades es crear un pensamiento que no se limite a reproducir las retóricas y los métodos de conocimiento disciplinar de distintas materias, sino promover el replanteamiento de las teorías, metodologías y éticas con las que se genera tradicionalmente el pensamiento crítico. Dicho replanteamiento no es casual, al contrario, está motivado “por la percepción de que la pregunta por lo humano ha desbordado el estrecho marco al que la había confinado la filosofía moderna, volcándose al más vasto y complejo ámbito de lo “viviente”” (Yelin *Breve estado* 32). Son evidentes las consecuencias éticas de descentrar al ser humano de nuestro pensamiento, como examinaremos en el análisis de *El hombre que amaba a los perros*.

## 2.6. Jacques Derrida.

En el plano de la relativización de la seguridad que le otorga el discurso antropocéntrico hegemónico al ser humano, en el presente apartado, con el objetivo de dar cuenta del tal discurso desestabilizador, lugar común de los estudios posthumanistas, nos centraremos en los planteamientos que despliega Jacques Derrida en su libro *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008), donde realiza un análisis crítico de los planteamientos de Martin Heidegger, quien elabora el concepto de “lo abierto” y “pobreza de mundo” para describir la diferencia ontológica entre humanos y animales, pues, considera Heidegger, que éstos últimos están incapacitados de preguntarse por el ser de los entes, pero sí, son capaces de responder a estímulos que reciben del mundo que los circunda. En contraposición a las tesis de Heidegger, Jacques Derrida critica el concepto de “mundo” heideggeriano: considera

que la idea de mundo en sí misma no ha sido concebida, pues esta surge desde la relación que el humano posee con el mundo y de cómo la conciencia es capaz de percibir y de percibirlo. La crítica de Derrida traspasa las tesis de Heidegger y hace surgir la pregunta de qué tan reales sean los vínculos configuradores de mundo: ¿Cómo podemos hablar de ‘pobreza de mundo’, o de un carecer, respecto a los animales, de algo que no conocemos en sí mismo? Si bien las tesis de Heidegger poseen una explicación de la noción de mundo, ésta ha sido construida por el humano y en conformidad con él mismo. El humano es quien implica a los animales en la pobreza de mundo a partir de su pensamiento. Derrida propone que la relación del animal con el mundo, en comparación al ser humano, es solo diferente, en ningún caso inferior, no realiza ningún juicio respecto al tipo de acceso que tengan los animales no humanos al mundo.

Para Derrida la tradición filosófica antropocéntrica ha establecido máximas incuestionables respecto a los animales desde su propio punto de vista antropocéntrico. En este sentido, el ser humano es quien observa, y analiza, el comportamiento que tiene el animal con el mundo, idea que se concibe sin tomar en cuenta la experiencia del animal, calificándolo, a través de teorías que él mismo elabora, descartando toda posibilidad de preguntarnos si el animal puede mirarnos o si posee la capacidad de establecer vínculos con el mundo más allá de lo observado. La tradición filosófica, de manera premeditada, no ha querido otorgar relevancia a la perspectiva experiencial del animal, propiciando el olvido de su mirada, y se ha cerrado a recibir cualquier tipo de respuesta por parte del animal, objeto, examinado. Así, el discurso humanista antropocéntrico dominante, legitima la anulación del animal como sujeto, considerándolo como un ser incapaz de generar vínculos fuera de su anillo desinhibidor, el entorno que lo rodea, basándose en la certeza de que solo son criaturas

capacitadas para reaccionar mediante impulsos mecánicos, es decir: si un animal gime de dolor, es solo una reacción mecánica ante un estímulo, no una reacción ante la sensación de dolor. Resulta imposible negar, debido al olvido premeditado de la mirada, que los animales viven en una constante vulneración de su integridad, tanto síquica como corporal, lo que es una realidad conocida por la humanidad, pero jamás, o muy pocas veces, discutida en el ámbito público con la real intención de producir cambios sustanciales en la situación de marginalidad del animal.

Cuando asistimos a espectáculos, como circos o zoológicos, en que los animales son objetualizados como una atracción, estamos en presencia de una visión falsa del animal. Cada jaula es un marco que aloja a un animal en su interior y los visitantes pasan de jaula en jaula de una manera no muy diferente a como lo harían en una galería de arte. Sin embargo, la imagen que el espectador se lleva de la condición animal es falsa, puesto que no se puede llegar a conocer verdaderamente a un animal, en este caso, considerado una cosa, mientras que su mirada esté suprimida. El resultado es una civilización en que la especie dominante, el ser humano, predica unilateralmente, en todas las dimensiones imaginables, respecto al animal y no toma en cuenta la experiencia de éste. De este modo, volviendo a la imagen del zoológico, el ser humano es capaz de crear un hábitat ficticio en que el animal es forzado a representarse a sí mismo, pero no se obtiene más que un simulacro en que el animal se comporta de acuerdo a lo que el discurso antropocéntrico establece respecto a lo que debe ser su naturaleza, anulándolo completamente: anular la mirada, significa negar la posibilidad de revelarse a un animal no humano como un sujeto con conciencia de sí mismo y voluntad.

Derrida, absteniéndose de realizar un juicio respecto a la forma en que los animales acceden al mundo, propone que su relación, en comparación a la del humano, no es en ningún

caso inferior, si no solo diferente. La filosofía antropocéntrica hegemónica, a través de sus máximas incuestionables, se ha encargado de incubar en nuestras subjetividades la idea de que los animales están incapacitados de recoger conocimiento experiencial del mundo a partir de sus propias percepciones sensoriales. Así, el ser humano es quien observa y califica, mediante teorías formuladas por él mismo, la relación que el animal posee con su entorno, cerrándose a la posibilidad de preguntarse si el animal puede mirarnos, o si es capaz de entablar nexos con el mundo que van más allá de lo observado. En definitiva, Derrida, propone su concepto de “negación de la mirada”, a causa de la legitimidad que encuentra la filosofía antropocéntrica en la anulación del animal como un sujeto con perspectiva y conciencia de sí mismo. En consecuencia, y en concordancia con Derrida, un análisis literario abocado a la cuestión animal, debe, entendiendo nuestras limitaciones epistemológicas como seres humanos respecto a otras especies, poner atención al descentramiento de las lógicas de la mirada humana en correspondencia con la valoración de las perspectivas animales en tanto son configuradoras del universo narrativo desplegado en la obra analizada. Manuel Mujica Lainez, reconocido narrador argentino, en su novela *Cécil* (1962), escribe una suerte de autobiografía en voz de su perro Cécil, un celoso whippet homosexual, quien está profundamente enamorado de su dueño, el escritor, alter ego de Mujica Lainez. Productivizar teóricamente esta obra desde la “pérdida de la mirada” derrideana, es un aporte a los estudios animales, puesto que proporciona un nuevo tipo de lectura en concordancia a las exigencias de los numerosos movimientos sociales en defensa de los derechos animales, o derechos de tercera generación, que han surgido en las últimas décadas. El centrar nuestra atención en la voz de Cécil, supone, entre otras cosas, aunque se trate de una ficción, legitimar el punto de vista del animal como sujeto y, al mismo tiempo, resquebrajar las seguridades epistemológicas del ser humano que conoce el mundo antropocéntricamente.

### 3. Acerca de *El hombre que amaba a los perros*:

#### 3.1. Leonardo Padura.

Hasta aquí hemos revisado algunas ideas y autores del debate sobre la filosofía animal, lo que opera como una introducción a nuestra lectura y análisis de la novela objeto de nuestro estudio. Leonardo Padura Fuentes, escritor, crítico literario, guionista y periodista cubano, autor de *El hombre que amaba a los perro*, nace en La Habana, precisamente en la localidad de Mantilla, un nueve de octubre de 1955, cuatro años antes de la Revolución Cubana y doce años antes de la muerte del revolucionario argentino-cubano Ernesto Guevara en La Higuera, Bolivia. Realizó sus estudios preuniversitarios en La Víbora, una zona residencial de La Habana, donde conoce a la guionista Lucía López Coll, quien actualmente es su esposa. Padura en 1980 obtiene su licenciatura en Literatura Latinoamericana en la Universidad de La Habana y comienza su carrera periodística en la revista literaria *El Caimán Barbudo*, fundada en 1965 y aún en circulación; también colaboró con el periódico *Juventud Rebelde*, perteneciente a la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) y llegó a ser jefe de redacción en *La gaceta de Cuba*, revista publicada seis veces al año por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), donde se escribe acerca de temas relacionados con la cultura, la política y los retos que enfrenta la Revolución de cara al futuro.

La experiencia que obtuvo Padura como escritor de reportajes sobre historia y cultura mientras trabajó como periodista, son el impulso que necesitaba para darse a conocer como novelista, ensayista y guionista cinematográfico. En 1988 publicó su primera novela, *Fiebre de caballos*, y desde entonces ha desarrollado una prolífica carrera literaria abocada principalmente al género policial y a la sociedad cubana. Las novelas más reconocidas de Padura son las protagonizadas por el detective Mario Conde, sobresaliendo la tetralogía

conocida como *Las cuatro estaciones: Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1995), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998). También destacan *Adiós Hemingway* (2001), protagonizada por Mario Conde; *La novela de mi vida* (2002), novela acerca del poeta cubano José María Heredia; *La neblina del ayer* (2005), la sexta publicación de la serie policial de Mario Conde y *El hombre que amaba a los perros* (2009), objeto del presente estudio, novela histórica y policial que trata del asesinato de Liev Davidovich, Trotski, a manos del español y republicano Ramón Mercader del Río, obra que deslumbra por el particular tratamiento que reciben los personajes perrunos insertos en el relato. Con posterioridad Padura ha publicado las novelas *La cola de serpiente* (2011), *Herejes* (2013) y *La transparencia del tiempo* (2018): séptima, octava y novena publicaciones de la serie policial de Mario Conde. De esta forma, Leonardo Padura es considerado por la crítica literaria especializada, tanto en Cuba como en el extranjero, como uno de los más importantes novelistas latinoamericanos de la actualidad, siendo reconocido con una inmensa cantidad de premios literarios, entre lo que destacan: Premio UNEAC por *Vientos de cuaresma* en 1993; Premio Hammett en 1998 por *Paisaje de otoño*, creado en honor al escritor de novelas policiales Dashiell Hammett que premia a la mejor novela del género policial escrita en español; premio a la mejor novela policial traducida en Alemania por *Máscaras*; premio a la mejor novela policial en Austria por *Vientos de cuaresma* en 2004; nuevamente ganador del Premio Hammett en 2006 por *La neblina del ayer*; Premio Francesco Gelmi di Caporiaco en 2010 por *El hombre que amaba a los perros*; finalista del premio Libro del Año organizado por el Gremio de Libreros de Madrid por *El hombre que amaba a los perros* en 2010; Premio de la Crítica en 2011 entregado por el Instituto Cubano del Libro por *El hombre que amaba a los perros*; el premio francés Prix Initiales en 2011 por *El hombre que amaba a los perros*; Premio Carbet del Caribe otorgado por la revista *Carbet & Institut du Tout Monde* en 2011 por *El hombre que*



*amaba a los perros* y el Premio Nacional de Literatura de su natal Cuba en 2012, recibido principalmente por el éxito y la profundidad literaria que alcanza su novela *El hombre que amaba a los perros*.

No obstante, a Padura, su reconocimiento como un escritor importante dentro la literatura mundial no le ha sido fácil de obtener, principalmente por las ácidas críticas a la Revolución que éste realiza en sus obras, ya sean novelas, cuentos o guiones. En una entrevista realizada por Manuel Campirano en el año 2007, mientras Padura visitaba la Dalhousie University en Canadá, frente a la pregunta “¿Qué es para ti la literatura y cuál es su función?”, éste responde: “Creo que la literatura es un arte que cumple una función. Sobre todo respecto a la memoria. En el caso cubano tiene la función de rescate y de establecimiento de la memoria, pero también tiene una función social activa” (Campirano 1). Para Padura, su obra, lejos de reproducir el discurso ortodoxo y oficial del gobierno cubano, se instala como una visión alternativa de la realidad cubana. Así es como, explica Padura, sus novelas buscan rescatar episodios de la memoria colectiva cubana que saquen a la luz las injusticias y el ostracismo al que fueron sometidos muchos intelectuales por estar “poco comprometidos” con la Revolución o por su homosexualidad, como es el caso de autores de la talla de Virgilio Piñera y Lezama Lima, a quienes se les llegó a negar la edición de sus obras. El punto que marca el inicio del “quinquenio gris” o el “decenio negro” de la producción cultural cubana, señala Padura, es el caso de Heberto Padilla en 1971, poeta cubano que fue encarcelado por cuarenta días, a raíz de un recital que dio en la Unión de Escritores, y que es inducido a hacer una confesión en la que acusa a varios compañeros escritores de actos que, si bien no son delitos, en la vida pública, dentro del contexto de la Revolución, eran invalidantes, y por ello, catalogados como contrarrevolucionarios. Lo ocurrido con Padilla desemboca en un

congreso de educación y cultura en 1971, donde se establecen estrictas normas de lo que será, de ese momento en adelante, la producción cultural y la educación en Cuba, las cuales seguirán los estándares exigidos por la URSS a los países de su órbita. La novela de Padura, *Máscaras*, toca el tema de las consecuencias que tuvieron que sufrir muchos escritores, excluidos de la vida pública y cultural, debido a sus opiniones políticas, creencias religiosas u orientaciones sexuales. De igual modo, en *El hombre que amaba a los perros*, se relata la historia del hermano homosexual de Iván Cárdenas, William, quien, pese a ser un joven brillante y haber “terminado su primer año en la Escuela de Medicina con notas tan elevadas como inusuales para ese periodo, el más arduo de la carrera. Pero recién comenzando el segundo curso, en septiembre, mi hermano y su profesor de anatomía, con el que mantenía relaciones íntimas desde el año anterior, fueron acusados de homosexuales por otro profesor, en una reunión del núcleo del Partido en el cual militaban ambos maestros”. El Partido, la Juventud Comunista y el Sindicato de Profesores insistieron en una persecución contra el maestro y William, quien, pese a su constante negativa ante las acusaciones de ser homosexual, pocas semanas después, echando mano a su coraje “se rebeló contra un ocultamiento agotador y represivo, y dijo que sí, él era homosexual, desde los trece años”. Desafortunadamente para William y su maestro, si bien no fue posible relacionar su orientación sexual con sus notables desempeños como académico y estudiante, ambos ya habían sido sentenciados de antemano: “el profesor sería expulsado indefinidamente del Partido y del sistema nacional de enseñanza, mientras que William era separado dos años de la universidad, pero definitivamente abandonó sus estudios de medicina”. Finalmente, William intenta huir en una balsa junto a su novio, muriendo en su empresa de escape, y desapareciendo para siempre. Iván Cárdenas, respecto a la desaparición de su hermano, reflexiona acerca de la “persistencia de una homofobia institucionalizada de un

fundamentalismo ideológico extendido, que rechazaba y reprimía lo diferente y se cebaba con los más vulnerables, en quienes no se ajustasen a los cánones de la ortodoxia. Entonces comprendí que tanto mis padres como yo habíamos sido juguetes de prejuicios ancestrales, de presiones ambientales del momento y, sobre todo, víctimas del miedo, tanto o más (sin duda más) que William” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 238).

En total, como bien expresa Padura, su obra tiene la función de rescatar la memoria silenciada por el discurso oficial del gobierno revolucionario y reflexionar abiertamente acerca de las injusticias que, en su opinión, deben salir a la luz. Todo lo anterior, claro está, se encuentra bajo el envoltorio de la profusa novela negra que lo ha hecho descollar en el ambiente literario mundial. Leonardo Padura explica su comportamiento disidente, aunque en su juventud fue un hombre profundamente revolucionario que participó de la zafra de los diez millones, como una característica propia de la generación de creadores cubanos a la que pertenece: “La generación mía empieza a ver la realidad desde otra perspectiva. El momento en el que todo el mundo se dio cuenta de que estaba pasando algo distinto [...] fue en el año 1981, cuando un grupo de pintores hace una exposición que llaman *Volumen I*, en la cual se quiebran los códigos de la pintura realista que se habían tratado de establecer en Cuba.”. Los escritores coetáneos a Padura, como no participaron del circuito cultural de los años sesenta y setenta ni habían sido directamente castigados y, en consecuencia, expulsados de la vida cultural cubana, obligados a desaparecer, convirtiéndose en lo que Antón Arrufat, destacado escritor cubano, llama “muertos civiles”: “existían, nadie les hacía nada, no iban a la cárcel, no pasaba nada, pero era transparentes. No existían para las editoriales, para las universidades, no se hablaba de ellos en las revistas (Campirano 4). De esta manera, los escritores de los ochenta, lejos de continuar reproduciendo la literatura de carácter épico de

la generación anterior -la lucha revolucionaria, los héroes de la Revolución y los macheteros que iban a cortar caña- comienzan a ver desde otra perspectiva la Revolución y los fenómenos que produjo en la sociedad cubana, comenzando a producir una literatura de carácter más “íntimo, en donde los conflictos de los individuos eran más importantes que los grandes conflictos sociales.” (Campirano 4). *El hombre que amaba a los perros*, entonces, se enmarca dentro de la novelística producida por el cambio de paradigma de la década de 1980, en lo relativo a la mirada crítica que una generación, de la cual Padura es miembro, comienza a tener de la Revolución y sus políticas. Así, Iván Cárdenas, es un personaje eminentemente crítico y metafórico, puesto que en él se conjugan el sentimiento, el espíritu y la experiencia de una generación que dejó atrás las ataduras del pasado, convirtiéndose en la voz de esa generación.

### **3.2. Argumento y Estructura.**

La historia central *El hombre que amaba a los perros*, recrea la antesala del asesinato de Liev Trotski, héroe de la Revolución de octubre, a menos del español y republicano Ramón Mercader del Río, y reconocido por la marginación política y exilio, a partir de 1929, del que fue víctima por parte de Iósif Stalin, secretario general del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, producto del encono que éste último tuvo en contra del fundador del Ejército Rojo. Y, por otro lado, representa la relación que tiene Ramón Mercader, tras asesinar a Trotski y pasar veinte años preso en México, durante sus últimos meses de vida en Cuba con el periodista y escritor frustrado, Iván Cárdenas, quien sufre, por ser, en términos de Antón Arrufat, un “muerto civil” por haber escrito en su juventud un cuento que no agradó a las autoridades del Partido, perdiendo completamente su voluntad de volver a escribir.

La figura de Liev Trotski y la de su misterioso asesino, Ramón Mercader, no es la primera vez que son objeto de representación, ya sea literariamente, historiográficamente o cinematográficamente. Joseph Losey, cineasta estadounidense, autoexiliado el año 1952, tras ser acusado por los servicios de inteligencia estadounidenses de mantener actividades antiamericanas, estrena *The Assassination of Trotsky* (1972), película en la cual Richard Barton, célebre por interpretar a Marcellus en *El manto sagrado* (1953), interpretó a Liev Trotski. Literariamente, Jorge Semprún, escritor y cineasta español, aborda la oscura vida de Ramón de Mercader en su novela *La segunda muerte de Ramón Mercader* (1969). También, como es de esperar, no solo la ficción se ha preocupado de los entretelones del asesinato de Liev Trotski, sino que ha sido un tema recurrente en los estudios historiográficos, basta referir, como ya hemos mencionado, a Isaac Deutscher, historiador y biógrafo polaco de Trotski, cuya obra fue utilizada por Leonardo Padura, durante los diez años que duró la investigación que realizó personalmente, con el fin de dar vida literaria a *El hombre que amaba a los perros*.

*El hombre que amaba a los perros*, si bien encaja dentro de las categorías genéricas de la novela policial y la nueva novela histórica, temas que revisaremos en extenso posteriormente, destaca, como hemos señalado, por el particular tratamiento que reciben los personajes perrunos en el desarrollo de la historia, es decir, la dignidad literaria que el autor otorga a los perros, pese a no ser protagonistas, va más allá de lo que podríamos calificar como un procedimiento narrativo común en la producción literaria de Padura. De esta suerte, como el objeto de nuestro estudio, son las relaciones que entablan los personajes perrunos con los tres protagonistas, nos limitaremos, por el momento, solamente a referir a la estructura gruesa de la novelas, esto es, la forma en que se compone y las relaciones entre los

protagonistas. Los demás personajes, perros y niños, a nuestro juicio, quienes poseen un significado especial y común, serán abordados directamente en el análisis de la novela de Padura. Aunque, vale la pena destacar, en relación a la estructura de la novela, tema de este apartado, que, los personajes perrunos, como plantea Subercaseaux, funcionan como un amarre ficticio que abrocha la novela, es decir, a nuestro juicio, son agentes narrativos que otorgan a momentos de reposo, pequeños oasis en la narración, en que la interioridad de los protagonistas, reprimida por la convulsionada vida política que llevan, encuentra un espacio de quietud y encuentro consigo mismos.

Ahora bien, la creación del autor Leonardo Padura, genéricamente más cercana a *El hombre que amaba a los perros*, es *La novela de mi vida* (2002), puesto que se trata a la vez de una novela histórica y una novela policial respecto a la vida del poeta cubano José María Heredia: Fernando Terry, expulsado de su cargo en la universidad, tras ser delatado a la policía, después de dieciocho años en el exilio, decide volver por un mes a La Habana, seducido por la oportunidad de encontrar la autobiografía perdida, *La novela de mi vida*, del poeta José María Heredia, a quien dedicó su tesis doctoral. A la historia del regreso de Terry a Cuba en busca del manuscrito perdido de Heredia, se suman, intercaladamente, dos planos temporales: la historia de la vida de Heredia a comienzos del siglo XIX, en tiempos de la Colonia, y el plano de los últimos días de vida del hijo de Heredia, el masón José de Jesús Heredia, a principios del siglo XX. Paulatinamente, así como en *El hombre que amaba a los perros*, la vida de los personajes y sus andanzas van creando paralelismos: delaciones, exilios e intrigas políticas que parecen ineludibles para todo creador que destaca por su talento.

Para explicar el argumento de *El hombre que amaba a los perros*, nos valdremos de lo expuesto en el artículo “Perros, estalinismo y utopía” (2014) de Bernardo Subercaseaux,

puesto que, a nuestro parecer, logra comentar la obra y proponer una perspectiva de análisis de manera clara y sucinta. Subercaseaux señala que la novela realiza un recorrido por las tres grandes utopías del siglo XX para el progresismo latinoamericano: la Revolución de Octubre (1917), la Guerra Civil Española (1936) y la Revolución Cubana (1959). El asunto estructurante de *El hombre que amaba a los perros* es la vida de Trotski, Liev Davídovich Bronstein, desde su exilio en 1929 hasta su muerte en México, en su casa del barrio Coyoacán, asesinado por Ramón Mercader del Río, el 21 agosto de 1940.

La novela se compone de treinta secciones, o subcapítulos, que saltan de un tiempo y un espacio geográfico a otro, repitiéndose el procedimiento narrativo de intercalación espacio-temporal, visto en *La novela de mi vida*, aunque esta vez, las tres historias paralelas ocurren en el siglo XX y no en siglos distintos, produciéndose encuentros entre los protagonistas. La primera y la última sección se localizan en La Habana en los años 2004 y 2006-2009, respectivamente. La primera sección es narrada en primera persona por Iván Cárdenas, cubano desencantado del gobierno revolucionario de su país y escritor frustrado que trabaja en la clínica veterinaria de la Universidad de La Habana. Iván se convierte en una especie de detective histórico al ir descubriendo poco a poco que el individuo que conoció por azar un día en la playa de Santa María paseando a dos hermosos galgos rusos, o borzois, “rápido” en ruso, es Ramón Mercader, el asesino de Liev Trotski, quien, con la identidad falsa de Jaime López reside en Cuba. En la última sección, titulada “Réquiem”, cronológicamente ubicada entre los años 2006 y 2009, Daniel Fonseca, amigo y albacea literario de Iván, recibe el manuscrito de la historia de Ramón Mercader, como narrador en primera persona, da cuenta de cómo encuentra a Iván, junto a su perro *Truco*, muertos, aplastados por el techo de su departamento, como consecuencia de un huracán que azotó la

isla. Finalmente, Daniel, o Dany, será quien publique el manuscrito donde Iván escribió lo que Jaime López, realmente Ramón Mercader, le fue relatando durante sus encuentros en la playa de Santa María.

Como bien indica Subercaseaux, las secciones primera y treinta, constituyen el envoltorio de la novela, y cumplen la función de darle verosimilitud al texto, siguiendo el viejo artificio del manuscrito encontrado, y el testimonio vivo de los últimos años de vida de Trotski, así como la historia que le relata el propio Mercader a Iván Cárdenas (Subercaseaux *Perros, estalinismo* 185). La segunda sección sitúa la acción en 1929, cuando Liev Trotski, recién exiliado por la dictadura burocrática de Iósif Stalin, es conducido por agentes de la GPU<sup>1</sup>, policía secreta de la URSS durante los años 1923 y 1934, a Kazajistán y luego a Odessa y Turquía, donde se instala en la Isla de Prínkipo como asilado. La tercera sección resitúa la acción en Barcelona, en la década de 1930, precisamente en la Sierra de Guadarrama, en plena guerra civil, donde nos encontramos con la enigmática figura de Ramón Mercader, en ese entonces, un joven comunista, y de Caridad del Río, la conflictiva madre de Ramón, quien le propone abandonar todo lo que posee, incluida su identidad y lazos afectivos, para servir a la Unión Soviética en una misión secreta encargada por el mismo Stalin: asesinar a Trotski, el mayor enemigo de la URSS. De esta manera quedan dispuestos los tres hilos conductores de la novela: el periplo en el exilio de Trotski; la formación y pérdida de identidad de Ramón Mercader, su asesino; y, por último, la acción desarrollada en torno a Iván Cárdenas, su mujer Ana y su amigo Daniel Fonseca. Las tres líneas temáticas, poco a poco se van juntando narrativa y temporalmente, hasta el punto en que coinciden: primero, en el asesinato de Liev Trotski, donde éste conoce a Ramón, oculto bajo el nombre

---

<sup>1</sup> El aparato de inteligencia de Unión Soviética pasó por distintos nombres: GPU, NKVD y KGB



del periodista belga Jacques Mornard, y luego en Cuba, donde Ramón, tras la identidad de Jaime López, le relata su historia en tercera persona, como si el protagonista fuese un amigo suyo, a Iván. También, desde el punto de vista geográfico, la novela en cada subcapítulo cambia la localización donde ocurre la acción: La Habana, Rusia, Turquía, España, Noruega, Francia y México (Subercaseaux *Perros estalinismo* 186).

Se pregunta Subercaseaux, respecto a qué hay detrás de la composición de la novela: treinta secciones que saltan de un tiempo y un espacio geográfico a otro intercaladamente. Es altamente probable que la composición de la novela se deba a la necesidad de mantener la intriga respecto a la muerte de Trotski. Si bien cualquiera que tenga nociones de historia del siglo XX, sabe que Trotski fue asesinado por Ramón Mercader en su casa de Coyoacán, la novela es capaz de producir y mantener la tensión dramática respecto a cómo y cuándo sucederá, narrativamente, el asesinato. Además, en paralelo, se desarrolla el misterio acerca de la identidad de Jaime López que Iván debe desentrañar, recurriendo incluso a consultar la extensa, y prohibida por el régimen revolucionario, biografía de Trotski, escrita por el historiador polaco Isaac Deutscher, la misma biografía que utilizó Leonardo Padura para informarse acerca de la vida de Trotski mientras escribía la novela. Por otro lado, la tensión dramática de la novela, responde a la calidad de autor de novelas policiales de Padura, que, inclusive, bautizó a la novela en cuestión, a modo de tributo, con el mismo nombre de un cuento del destacado autor estadounidense del género policial, Raymond Chandler, a quien Padura señala como una importante referencia en su formación como escritor: “los escritores norteamericanos me enseñaron a contar una historia. Y por eso digo que Mario Conde es nieto de Phillip Marlowe, el protagonista de las novelas de Chandler, e hijo de Pepe Carvalho, el detective de Vázquez Montalbán” (Campirano 2). Siguiendo esta línea, Padura, como

admirador de las técnicas narrativas de Chandler, debió estructurar *El hombre que amaba a los perros* utilizando, como centro de gravedad, al enigma (Subercaseaux *Perros, estalinismo* 186). No obstante, a diferencia de la novela policial tradicional, Padura da mayor importancia al proceso que conduce al lector hasta la resolución del enigma que al enigma en sí mismo. Prueba de ello es que el principal desenlace de la novela, el asesinato de Trotski, sea conocido de antemano por cualquier lector con conocimientos acerca de la historia del siglo XX y que la novela, una vez muerto Trotski, aún disponga de una última sección, “Réquiem”, en que se relata qué ocurrió con Mercader durante su estadía en la cárcel y qué es de su vida en Rusia, así como la de Caridad, Eitingon y Luís Mercader, y el desenlace de la historia de Iván, quien, sin previo aviso, recibe una misteriosa carta, escrita hace ya varios años, enviada por Ramón, a modo de disculpa por no asistir a su último encuentro en la playa de Santa María, y la visita del antiguo guardaespaldas de Ramón, aquel misterioso hombre negro que desde la lejanía observaba a Iván mientras conversaba con Mercader, y, por último, una vez muerta Ana, la decisión de Iván de entregar sus manuscritos a Daniel Fonseca, y su posible suicidio junto a su perro *Truco* al dejar que, por consecuencia de una tormenta, cayera el endeble techo de su departamento, sobre sí mismo y su *Truco*.

De este modo, siendo el enigma conocido desde un principio por la mayoría de los lectores, al estilo de una película acerca de la vida de Jesucristo, donde Ramón Mercader sería Judas Iscariote, lo que el narratario ignora “es el cerco progresivo (en Rusia, Turquía, Noruega, Francia, Alemania y México) que va hilando el régimen de Stalin, liquidando a los dos hijos de Trotski, a algunos de sus excolaboradores que lo visitan en el exilio, penetrando en su entorno con espías, hasta dejar finalmente caer la araña con el piolet [Ramón Mercader] en la casa de Coyoacán” (Subercaseaux *Perros, estalinismo* 186). Así, *El hombre que amaba*

*a los perros* se configura como una novela que privilegia la alta capacidad de perspectiva, principalmente de la realidad social cubana, que nos otorga el género negro por sobre el objetivo de descifrar el enigma: el mismo Padura señala, en referencia a sus novelas de Mario Conde, que la novela es un excusa para adentrarse en lo social, puesto que la novela negra es un género capaz de revelar una sociedad contemporánea. De este modo, en el caso de la novela, Iván Cárdenas, al no ser un personaje histórico y la alegoría de una generación de cubanos, de la cual Padura es parte, es quien, por un lado, detectivescamente, devela la identidad de Jaime López, y por otro, en su calidad de “muerto civil”, evidencia las oscuridades de la Revolución: como es el caso de su propia marginación y miedo a volver a escribir; la muerte de William, su hermano homosexual, en su intento de escapar en balsa junto a su profesor y novio; y la masiva huida de cubanos a causa de la crisis económica desatada tras el desmantelamiento de la Unión Soviética.

Aun así, la tensión principal, el homicidio de Trotski a manos de Mercader, más allá de que, en estricto rigor, no sea un misterio, está cruzada por otras tensiones secundarias, que sí funcionan bajo el parámetro del enigma, en las que hay pequeñas intrigas que el lector se interesa por conocer. Por ejemplo, “¿en qué terminará el amor de Ramón Mercader y África de la Heras?; ¿los deslices de Trotski con Frida Kahlo?; ¿es acaso un relación puramente instrumental la de Ramón Mercader con Sylvia Ageloff (la trotskista norteamericana, secretaria de Trotski, a la que Mercader enamora?); ¿en qué finalizará la labor detectivesca de Iván Cárdenas que va conociendo la historia y la verdadera identidad de Ramón Mercader, al mismo tiempo que su conciencia moral va creciendo como una serie de reflexiones sobre la libertad, la opresión y el genocidio en que han terminado algunas de las grandes utopías del siglo XX?” (Subercaseaux *Perros, estalinismo* 186). En suma, se trata de una serie de

enigmas secundarios distribuidos intercaladamente que aumentan la intriga del lector y sus ansías por terminar una novela de gran extensión, 633 páginas. La novela de Padura, por su estructura de capítulos intercalados, tiene mucho que ver con la disposición del montaje cinematográfico, es decir, una arquitectura literaria que deshace la tradicional secuencia narrativa al introducir la intercalación de planos como la técnica con la que se ensambla una novela. Esta secuencia no lineal, similar a la que despliega Mario Vargas Llosa en *La ciudad de los perros*, tiene la misión de contribuir a la tensión “y a mantener en vilo al lector a lo largo de la toda la novela. Un vilo que no se tranquiliza leyendo anticipadamente las últimas páginas, sino que es parte -como en las mejores novelas del género negro- de la tela de araña que se va gestando en el propio ensamblaje de la novela.” (Subercaseaux *Perros, estalinismo* 186)

Otro factor importante a tener cuenta en la estructura de *El hombre que amaba a los perros*, en lo relativo a la elaboración estética, es el punto de vista narrativo que diferencia a las tres líneas temáticas principales: Iván Cárdenas, Liev Trotski y Ramón Mercader. De esta suerte, Iván, el frustrado escritor cubano, se diferencia de los otros dos protagonistas en tanto la narración de su relato es en primera persona, lo que nos permite obtener antecedentes de su vida sin la necesidad de un narrador intermediario, transmitiendo su desengaño de la Revolución de primera fuente. Explica Subercaseaux que sería distinto que un narrador en tercera persona nos informara la razón que tiene Iván para negarse a escribir la historia del asesinato de Trotski, contada por el mismo Ramón Mercader en los estertores de su vida en Cuba. En efecto, es significativo para la novela, le otorga tensión dramática, que el mismo Iván sea quien revela a su mujer, Ana, después de que ésta le preguntara por qué no había escrito un libro con la historia, el homicidio de Trotski, que la vida puso en su camino: ““No

lo escribí -le responde Iván- por miedo”. Respuesta con que concluye el subcapítulo, y que apunta a una política cultural de larga data en la Revolución...” (Subercaseaux *Perros, estalinismo* 187)

### 3.4. **Novela Policial.**

Como señalamos en el apartado anterior, *El hombre que amaba a los perros*, encaja, aunque con matices, sello de la narrativa de Leonardo Padura, en la novela negra, o como denominaremos en este análisis para evitar ambigüedades terminológicas, novela policial. Willard Huntington Wright, novelista estadounidense y maestro creador de novelas policiales, conocido en el ambiente literario como S.S Van Dine, autor de una serie de exitosas novelas protagonizadas por Philo Vance, emblemático personaje detectivesco exhibido por primera vez en la novela *El crimen de Benson* (1926), logró trascender lo literario, llegando a ser interpretado cinematográficamente por Basil Rathbone, famoso actor británico de la década de los cuarenta, recordado por haber personificado, en más de catorce ocasiones, a Sherlock Holmes, el arquetipo de investigador cerebral por excelencia. No obstante, más allá de Vance, Rathbone y Holmes, queremos destacar a S.S Van Dine, precisamente, por ser quien estableció, exegéticamente, en la revista “American Magazine” veinte reglas ineludibles para escribir correctamente una novela policial. De este modo, por ejemplo, en la regla número cuatro, S.S Van Dine determina que a lo largo de una novela policial debe estar presente el enigma, entendido como el misterio que sirve de motor del relato hasta su desenlace; o bien, como disponen las reglas número quince y diecinueve: “El detective, ni ninguno de sus ayudantes en la investigación, puede ser el culpable. Esta estratagema es un timo, un engaño” y “Los motivos que induzcan al delito en las historias detectivescas deben ser de tipo personal. Conspiraciones internacionales y políticas

pertenecen a una categoría diferente de la ficción, por ejemplo, a las novelas del servicio secreto.” (Van Dine). En efecto, como ya anticipamos, queda de manifiesto que la novela de Padura no califica, en términos de S.S Van Dine, como una novela policial, sino más bien, como una reformulación de ésta, ya que no cumple con ninguna de las tres normas citadas. De esta suerte, en este apartado, nos proponemos dar cuenta de los factores, tanto narrativos como historiográficos, que tornan la novelística de Padura en una reconfiguración del modelo tradicional de novela policial. El mismo Leonardo Padura que, además de autor de *El hombre que amaba a los perros*, es un estudioso de la literatura, y en particular, de la novela policial, lo cual implica que la reformulación que imprimió sobre la clásica novela policial, no fue una alteración ingenua.

Padura en el ensayo “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica” (1999), asevera que la novela policial, como producto de la modernidad industrial inglesa, cuna de Sherlock Holmes, arribó tardíamente al continente americano, incluida España, lo que provocó consecuencias en las formas que ésta iría adoptando al ir siendo asimilada por las sociedades hispanoamericanas. El anquilosamiento de los sistemas semif feudales de producción y el prácticamente inexistente conocimiento de los avances y beneficios de los adelantos científicos desarrollados en las sociedades industrializadas, influyó determinadamente en el rezago de Hispanoamérica. En efecto, el poco contacto de las policías con los avances científicos criminológicos y la poca disposición política de los sucesivos gobiernos dictatoriales, más preocupados de reprimir que de reformar las viejas instituciones policiales, dan como resultado un terreno yermo para cualquier intento de florecimiento de un tipo de narrativa como la policial, hija de la modernidad y de la ciencia. No es hasta la década de 1930, y sobre todo la de 1940, según indica Padura, que naciones

como Argentina, España, México y Chile, comienzan a producir un tipo de narrativa que sienta las bases para una posterior producción de una expresión hispánica dentro de la novela policial<sup>2</sup>. La literatura policial que se comienza a cultivar en los países mencionados, sugiere Padura, puede ser englobada en algunas proposiciones básicas: por un lado, como primera proposición, tenemos al acto mimético, es decir, el planteo de una aspiración por medio de la copia más o menos fiel al original; por otro lado, como segunda proposición, está el ejercicio paródico, ya veremos que tal idea encaja en la obra novelística de Padura, que siempre implica una sabiduría, una negación y una mueca hacia el prototipo modélico policial. Como es esperable, en un primer acercamiento a la literatura policial, los autores hispanoamericanos optan por desarrollar el género desde la práctica mimética de los grandes cultores angloamericanos, es decir, acatan disciplinadamente las normas emitidas varias décadas atrás por el modelo detectivesco o por los populares folletines de aventuras policiales (Padura 38). Será en 1940 que comience a gestarse, principalmente en Argentina, beneficiada por el crecimiento económico vivido tras la Segunda Guerra Mundial, una novela policial de lengua castellana que no recurre al ejercicio mimético, sino a la parodia. Jorge Luís Borges y Adolfo Bioy Casares, dos sublimes autores ligados a la vanguardia hispanoamericana, dan un giro en la construcción narrativa clásica de literatura policial al crear la figura de H. Bustos Domecq, autor ficticio de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942): “Al colocar a Isidro Parodi en una celda, desde la cual debe develar intrincados misterios, los autores toman lo esencial del modelo creado por Poe [...], magnificado por Conan Doyle y llevado a alturas filosóficas por Chesterton, y lo asumen, deformándolo: Parodi está en la cárcel. De este modo, al dotar sus textos de una proposición lingüística que acude a la expresión porteña,

---

<sup>2</sup> La literatura policial argentina llegará a contar con cultores de la talla de Borges, Bioy Casares, Rodolfo Walsh, Silvina Ocampo, entre otra gran cantidad de autores.

comienzan a darle vida al cadáver que ellos mismos están matando, y lo hacen, como corresponde, en el idioma argentino de Buenos Aires” (Padura *Modernidad* 39). La solución dada por Borges y Bioy Casares al problema de la pertenencia de la novela policial al universo hispanoamericano, cómo hacerla propia, es a través de la parodia, esto es, la deformación de la estructura tradicional de un formato de novela.

Para explicar contextualmente el origen de la novela policial que cultiva Padura, acudiremos al artículo de Clemens Franken “Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico” (2009), en el cual da luz a la problemática de cómo clasificar la obra de Padura en la tradición del género policial. En primer lugar, debemos tener en cuenta que Padura, pese a ser un autor que cultiva un género eminentemente anglosajón, es un escritor inserto en el contexto latinoamericano, y en lo particular, en el contexto cubano. Cuenta Padura en una entrevista realizada por Manuel Campirano, que la novela policial “anglo” era considerada una literatura de segunda categoría, a pesar de existir nombres como Raymond Chandler y Kirk Hammett, autores que dieron toda una dignidad al género: “Por lo tanto, en Cuba no existía una tradición de novela policial. De pronto, en el año 1971, se publicó una novela también muy en el estilo *hardboiled*<sup>3</sup> de las novelas norteamericanas, escrita por un ingeniero de nombre Ignacio Cárdenas Acuña. Era una novela interesante que se desarrollaba en el barrio chino de La Habana...” (Campirano 3). Lo expuesto, ocurre en un tiempo crítico de la cultura y la vida en Cuba, el cambio de década del sesenta al setenta: “es, para decirlo rápido, el cambio de una Revolución silvestre a una Revolución institucionalizada; la Revolución entrando en el camino que dictaba la ortodoxia soviética para la revoluciones

---

<sup>3</sup> El *hardboiled* se distingue de la novela negra por presentar una gran cantidad de escenarios en los que intervienen componentes lascivos como la extrema violencia, asesinatos y distintos contextos eróticos que normalmente derivan en el sexo explícito.



socialistas” (Campirano 3). Así, la novela policial angloamericana de Cuba, después de *Enigma para un domingo* (1971) de Ignacio Cárdenas, por influjo de la corriente de pensamiento marxista que llegó en 1959, experimentó una asimilación única: como la antropología del marxismo considera al ser humano como un producto de las circunstancias políticas, sociales y económicas, rechaza al detective privado, figura central en la tradicional novela policial, por situarse al margen de los órganos policiales institucionales y resolver los problemas gracias a su inteligencia personal (Clemens 30). Siguiendo a Rodríguez Coronel, expone Clemens, tenemos que los novelistas cubanos optan por reemplazar al clásico detective privado por un investigador que: “pertenece a un cuerpo policial, lo representa, y su sagacidad y astucia no actúan de manera independiente, apoyadas solo por su experiencia e intuición, sino en coordinación con las organizaciones políticas y de masas, fundamentalmente con las Comités de Defensa de las Revolución” (Cit. en Franken 30). Rodríguez, desarrollando aún más el tema, plantea que en las novelas policiales cubanas, el origen del crimen se encuentra en la realidad prerrevolucionaria, es decir, persiste como un remanente que debe ser combatido por las instituciones revolucionarias: “El delito, más que un atentado a la moral, es un reto a la nueva sociedad, de ahí que, en gran parte de las novelas, se vincula la delincuencia común a la contrarrevolución” (Cit. en Franken 30). Este tipo de literatura policial, vinculada a la delincuencia común y a la contrarrevolución, es fomentada a través de concursos literarios en las décadas de 1970 y 1980, de gran éxito entre la población, organizados por el Ministerio del Interior de Cuba: estadísticas registradas por Fernández Pequeño, indican que entre los años 1971 a 1978 se publicaron doce novelas policiales, números que contrastan con la producción ofrecida entre 1980 y 1983, donde se publicaron veintidós novelas del género. Sin embargo, como no todo lo que brilla es oro, la sostenida producción novelística policial, devino en la falta de rigor editorial a la hora de

seleccionar qué novelas se imprimirían, otorgando la posibilidad de circular en el mercado a novelas que en otras circunstancias no lo hubieran hecho, desencantando a sus lectores y empañando un proceso literario que en la década de 1970 alcanzó su nivel más alto (Clemens 31). Leonardo Padura destaca las novelas policiales, precisamente de la década de los setenta: *El cuarto círculo* (1976) de Luís Rogelio Nogueras y Guillermo Rodríguez, *Y si muerto mañana* (1978) del mismo Nogueras y *Joy* (1977) de Daniel Chavarría. Con todo, el descrédito de la novela policial en Cuba, no puede endosarse solamente a una mala política editorial, sino que debe agregarse la excesiva ideologización y esquematización con que se escribía el género policial.

En consonancia al auge y caída del género policial, en el ámbito editorial y a la progresiva desilusión del público lector debido a la baja calidad de las novelas publicadas en la década de los ochenta, la novela policial de Padura también se nutre del desencanto de la utopía socialista en los países de la órbita de la Unión Soviética, y especialmente en el contexto cubano, de los escándalos de corrupción que desembocaron en los procesos de juicios y encarcelamiento de altos oficiales de las Fuerzas Armadas y el Ministerio del Interior. Así, Cuba, a causa de la caída del muro, además de verse en una profunda crisis económica, enfrenta el masivo éxodo de sus ciudadanos en improvisadas balsas hacia EE.UU, suceso relatado en *El hombre que amaba a los perros* por Iván Cárdenas, y el aumento de la desconfianza en un sistema que se creía inmune a los vicios de la sociedad capitalista. Padura, al igual que parte de la sociedad cubana, pese a haber sido revolucionario en su juventud y aún en la actualidad residir en Cuba, reacciona elaborando una literatura que se nutre de su desilusión y desconfianza de un proyecto revolucionario que, a su ojos, había sido pervertido, resaltando los aspectos negativos de un sistema por el que trabajó su juventud.

Leonardo Padura, a la hora de crear novelas policiales, recurre a la parodia que, como él mismo definió, siempre implica una sabiduría, una negación y una mueca hacia el prototipo modélico escogido: “Una parodia no es necesariamente cómica -ha escrito Josefina Ludmer, pero toda parodia es un modo de entablar combate contra una tradición; en realidad es el golpe de gracia a lo ya muerto, su lápida. No debe leerse como disolución de una estructura en otra, sino como su transformación” (Padura *Modernidad* 38). Testimonio de la reconfiguración que Padura imprime en el género policial, es la publicación de la serie de novelas policiales, protagonizadas por Mario Conde, titulas en conjunto *Las cuatro estaciones: Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1995), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998). Padura en su tetralogía policial, en consonancia a lo que Ludmer entiende por parodia, abandona los presupuestos estructurales con lo que se componían las novelas policiales cubanas en décadas anteriores, esto es, novelas basadas en una fuerte confianza en las instituciones revolucionarias. Tal confianza y certidumbre son dejadas de lado, advirtiendo las falencias y la falta de efectividad de los órganos policiales de la Revolución. De este modo, Padura se incorpora con su novelística a la tradición “anti-detectivesca”, ya de larga data, cuyos representantes, como examinamos, son: José Luís Borges con *La muerte y la brújula* (1941); Umberto Eco con *El nombre de la rosa* (1986), Robbe-Grillet con *El mirón* (1965), en otras publicaciones. Sin embargo, el mismo Padura, prefiere ubicar su obra policial dentro de la nueva narrativa policial hispanoamericana, o más bien, del “neopolicial iberoamericano” (Clemens 34). Clemens, refiriendo al trabajo de Sara Rosell “La (re)formulación del policial cubano: la tetralogía de Leonardo Padura Fuentes” (2000), argumenta que el “neopolicial iberoamericano” es una tipo de novela caracterizada por una fuerte conciencia de su función social, es decir, como hemos mencionado, un tipo de narrativa enfocada en representar los problemas de la realidad actual de los países, Cuba en el caso de

Padura, como la corrupción, el arribismo político y la marginalidad, Al mismo tiempo, el policía de Padura se configura como un personaje posmoderno por su intencionalidad irónica y paródico, como vimos con

Sobresale del título, *El hombre que amaba a los perros*, como ya advertimos, la intertextualidad que establece Padura, probablemente a causa de su admiración por Raymond Chandler, con el homónimo cuento del escritor estadounidense. Conforme al *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (2013) de Marchese y Forradellas, la intertextualidad es un conjunto de relaciones en el interior de un texto determinado que lo acercan tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia. En primer lugar, el término intertextualidad es puesto en circulación por Julia Kristeva en su ensayo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1963) a partir de lo teorizado por Bajtin respecto a la obra de Fiódor Dostoievsky, la cual define como una heteroglosia, esto es, un cruce de varios lenguajes. Kristeva, como ya señalemos, innovando lo propuesto por Bajtin, introduce en la teoría literaria la noción de intertextualidad: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Cit. en Marchese y Forradellas 127). Otro destacado autor, Roland Barthes, separa el concepto de intertexto de las ideas de fuente o influencias: “Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de las culturas que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores” (Cit. en Marchese y Forradellas 127). En base a lo expuesto, para efectos de este análisis, entenderemos intertextualidad, como un término empleado para designar las relaciones que se producen entre textos literarios.

Resuelto esto, en relación con la obra de Padura, tenemos que el título, *El hombre que amaba a los perros*, posee un vínculo intertextual con el cuento, valga la redundancia, “El hombre que amaba a los perros” de Raymond Chandler. La marca textual, además del título, que vincula a ambos relatos explícitamente, se encuentra en el capítulo cinco de la primera parte del libro, en el momento en que Iván Cárdenas, mientras se dirigía en una guagua, bus, a la playa de Santa María a contemplar la puesta del sol, como solía hacer regularmente, decide extraer de su mochila un volumen de relatos de Raymond Chandler, autor por el que profesaba una profunda devoción, adquirido de los sitios más inimaginables, como asevera Iván, probablemente por tratarse de un autor estadounidense objeto de la censura del régimen revolucionario. El compilado de relatos contenía varios libros de cuentos de Chandler, entre ellos uno titulado *Asesino en la lluvia*, de la edición de Bruguera, impreso en 1975, el cual comprendía “El hombre que amaba a los perros”.

Iván Cárdenas considera que no hay ninguna razón específica para haber escogido justamente ese libro durante su trayecto a la playa, solo, tal vez, se sintió atraído por el título a raíz de su predilección por los perros: “Creo que había escogido *Asesino en la lluvia* con tal inconciencia de lo que podía significar y simplemente porque incluía algún relato donde se narra la historia de un matón profesional que siente una extraña predilección por los perros...”

### 3.5. Nueva novela histórica.

Una vez examinados los rasgos de novela policial que se advierten en *El hombre que amaba a los perros*, corresponde, como ya anticipamos, referirnos a la denominada “nueva

novela histórica” y a su manifestación en la novela. Magdalena Perkowska, teórica literaria argentina, en su libro *Historias híbridas* (2008), texto en que se teoriza acerca de la nueva novela histórica latinoamericana, señala que Ángel Rama, a principios de la década de 1980, dio luz sobre las nuevas tendencias literarias que, aunque tímidamente, comenzaban a proliferar en el ambiente literario latinoamericano. De este modo, tenemos que, por un lado, se torna evidente que la literatura vive un proceso de recuperación del realismo, el testimonio y la novela de no-ficción, es decir, se vive un “reingreso a la historia”, entendida como la realidad o condición social y política inmediata de los “novísimos”. Por otro lado, el discurso histórico, interpretado como la reconstrucción del pasado, entraba en un periodo de crisis. La crisis del discurso histórico en la ficción latinoamericana, advertida por Rama, supone dos fenómenos: por una parte, refleja la manifestación de una crisis “histórica” en las novelas publicada después de 1973, vale decir, la producción de novelas históricas es muy escasa, siendo, en su mayoría, cultivada por autores consagrados: *Concierto Barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1970) de Alejo Carpentier; *Conversación en La Catedral* (1970) de Mario Vargas Llosa; y *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos. Son pocas las novelas históricas publicadas por nuevos autores que logran trascender: *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1973) de Enrique Molina; *Moreira* (1975) de César Aira; y *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva, por mencionar solo algunos títulos que se han divulgado masivamente (Perkowska 20). Por otra parte, Rama explica que el discurso ficcional sobre la historia pasaba por un cambio que “abandonaba el modelo historicista romántico de la reconstrucción de periodos pasados” (Cit. en Perkowska 21). De esta forma, el discurso histórico en la literatura latinoamericana ya no implica una reconstrucción de hechos pasados, sino que una construcción e interpretación de macroestructuras donde hallamos una visión panorámica del destino de Latinoamérica,

evidenciando el advenimiento de una nueva novela histórica. En consonancia con Rama, señala Perkowska, Tulio Halperin Donghi, historiador, advierte que en Latinoamérica se vive un proceso de agotamiento de la visión histórica. El historiador atribuye el cambio de la percepción de la realidad, síntoma de la crisis de la visión histórica, a dos factores: el primer factor, histórico y político, se trata del nuevo contexto creado por la Revolución Cubana y marcado por la convicción de que con ella la “tormentosa historia [del subcontinente] había entrado en su etapa resolutive” (Cit. en Perkowska 22). La Revolución Cubana suponía para la sociedad latinoamericana que su desdichado pasado se cancelaba en favor de un nuevo comienzo. El entusiasmo de los escritores, siempre y cuando respaldasen la Revolución, que despertó la promesa de dejar atrás las viejas estructuras, generó una narrativa que se reconocía a sí misma con relación a las nuevas tendencias literarias<sup>4</sup>, tanto europeas, angloamericanas o locales, que acarrearán la subjetivación de la historia.

Los años de la Revolución Cubana, están marcados por el profundo descreimiento de la historia comprendida como cambio y progreso constante: el arresto del poeta Heberto Padilla en 1971, como revisamos, desmiente la promesa de un nuevo comienzo por parte de las nuevas instituciones cubanas, situación que se refleja en la novela *Máscaras* (2002) y *El hombre que amaba a los perros* (2009) de Leonardo Padura. Sin embargo, no solo en Cuba se pierde la confianza en el porvenir, sino que en prácticamente todo el continente latinoamericano: “la masacre de Tlatelolco (1968) extiende sobre México la nube negra de la represión estatal; en 1972 comienzan las acciones guerrilleras y el terror en El Salvador;

---

<sup>4</sup> María Cristina Pons, indica Perkowska, reflexiona que las décadas de 1920 y 1930, suponen el cultivo de ciertas ciencias y disciplinas: psicología, psicoanálisis, antropología, sociología y economía, por mencionar solo algunas, que centran su objeto de estudio en el presente. Consecuencia de lo anterior es que, a partir de 1940, se observa la subjetivación de la historia, y con ello, un cambio en las formas de narrar. (Perkowska 23).

1973 irrumpe en Chile y Uruguay como “el año negro de la democracia sudamericana” (Cit. Perkowska 25). La represión y el terrorismo de Estado institucionalizado en Latinoamérica, no así en Cuba, que si bien se cometieron abusos, recuérdese el caso de Lezama Lima, no se incurrió en asesinatos ni se hizo desaparecer a ningún intelectual, escritor o artista como en otras zonas de Latinoamérica. La imposición de la historia oficial que protege y legitima a los Estados criminales, en gran medida, definen la producción literaria de la época, especialmente en lo que se refiere a la ficción histórica. Siendo así, como explica Rama, se gesta un “retorno a la historia” en la literatura. No obstante, tal retorno no supone una vuelta hacia el pasado, sino que al presente, es decir, a la condición social y política inmediata a la que responde la creación de los “novísimos” (Perkowska 26). Por consiguiente, la función que comienza a cumplir la literatura es testimonial y de denuncia a través de la reapropiación del realismo: la novela testimonial, el testimonio y la novela de no-ficción, son un instrumento imprescindible en la resistencia política fraguada en la década de 1970.

El fenómeno que estamos describiendo, en la perspectiva de Rama, constituye la cancelación del discurso histórico tradicional, puesto que la nueva novela histórica, propia de los ochenta, se distingue por su marcada resistencia al discurso histórico oficial de las dictaduras Latinoamericanas, lo que la configura como una narrativa “diferente”. De acuerdo con lo anterior, cobra sentido el segundo factor enunciado por Halperin Donghi, esta vez estético, el cual, de acuerdo con las nuevas tendencias literarias, implica “la búsqueda de una nueva forma de narrar que quiere ser a la vez un nuevo modo de explorar la realidad y de traducirla con fidelidad que se espera creciente” (Cit. En Perkowska 23). Como adelantamos, a partir de la década de 1980, surgen títulos que encajan con lo que entendemos por novelas históricas “diferentes”, o nuevas novelas históricas, las que con el tiempo formarían parte del



canon continental: *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia; *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa; *Los perros del paraíso* (1983) y *La pasión de Eva* (1994) de Abel Posse; *Gringo viejo* (1985) y *Los años con Laura Díaz* (1999) de Carlos Fuentes; *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez, entre otras novelas destacadas. Es esta vertiente corresponde instalar la producción narrativa de Padura.

#### **4. Análisis.**

##### **4.1. Los perros.**

En Medellín, Colombia, un 24 de junio de 1935, cinco años con un mes y veintiocho días antes de que Jacques Mornard, verdaderamente Ramón Mercader, tras penetrar en la fortaleza de Coyoacán, creada por Natalia Sedova, clavara un piolet en la cabeza de Liev Davidovich, asesinándolo, Carlos Gardel y Alfredo Le Pera Sorrentino, la dupla de tango más exitosa del siglo XX, morían trágicamente en el punto más alto de su carrera musical, a causa del choque entre dos avionetas, sobre la pista del Aeródromo "Las Playas". Ambos se encontraban a bordo de una de las avionetas accidentadas. Un año antes del fatal accidente, Gardel, Le Pera y Terig Tucci, destacado músico argentino, compusieron en Nueva York el famoso tango "El día que me quieras" (1934). En enero de 1935, siendo Gardel el protagonista y una consagrada estrella de internacional de cine, se comienza a filmar el largometraje musical *El día que me quieras* (1935), bajo la dirección del austriaco John Reinhardt, siendo estrenado, póstumamente a la muerte de Gardel y Le Pera, el 5 de julio de 1935 en La Habana. Ahora bien, ¿qué relación existe entre lo recién relatado y *El hombre que amaba a los perros*? La respuesta se encuentra en el viaje que realiza, años antes de su muerte, Alfredo Le Pera a Europa con el objetivo de comprar vestuarios y decorados para una obra que estaba próximo a entrenar en Buenos Aires. Le Pera, una vez en Francia, al ver

cómo paseaba la sofisticada oligarquía francesa junto a sus perros, entre ellos galgos rusos, o borzoi, “rápido” en ruso, perros por los que Trotski, Mercader y Cárdenas, tienen una especial debilidad; decide llevarse consigo treinta de estos perros con tal de venderlos a un buen precio en Argentina. Lamentablemente, las inclemencias del viaje y el cambio climático, terminaron por matar a la mitad de los cachorros. Le Pera, triste por lo ocurrido, resuelve obsequiar dos hermosos borzoi a su entrañable amigo, “el zorzal criollo”, Carlos Gardel, quien ostentó la belleza de sus dos borzoi en la película musical *El día que me quieras* (1935), estrenada, coincidentemente, en el país en que Iván Cárdenas conoce a Ramón Mercader y a sus dos majestuosos galgos *Ix* y *Dax*.

Del mismo modo que Gardel amaba a sus galgos, Trotski, Mercader y Cárdenas, también son admiradores de los galgos rusos. Aunque, en lo general, son personajes que demuestran una gran empatía por los animales y demás perros, independiente de su raza. Sobre este respecto, a grandes rasgos, Liev Trotski, es un gran criador de borzoi y amante de su perra *Maya*; en el último periodo de su vida, se dedicó a la crianza de conejos en el patio de su casa de Coyoacán y a compartir con *Azteca*, el perro mestizo adoptado por su nieto Sieva; Iván Cárdenas trabajó como veterinario voluntario durante la crisis económica cubana y estableció una fuerte relación afectiva con su perro *Truco* hasta la muerte de ambos, presumiblemente un suicidio, tras la muerte de Ana, al dejar que el endeble techo de su departamento cayera sobre sí mismo y *Truco*; y Ramón Mercader, simulando ser Jacques Mornard, mientras investigaba la rutina de la casa de Liev Trotski, conoce a *Azteca* y siente una afinidad inmediata que lo llevó, por unos segundos, a volver a ser el viejo Ramón que disfrutaba de la convivencia con sus dos perros, *Santiago* y *Cuba*, regalo de su abuelo materno ante la evidencia de que Ramón sentía una debilidad especial por los perros.

Como establece Bernardo Subercaseaux en “Perros, estalinismo y utopía” (2014), en este caso, los perros, son personajes pasivos, sin embargo, funcionan como una compuerta hacia aspectos de los protagonistas que van más allá de la violenta contingencia política que envuelve a la novela: el exilio, persecución y posterior asesinato de Trotski y de sus hijos por parte de la inteligencia soviética; las purgas orquestadas por Iósif Stalin en base a juicios corruptos, testimonios bajo tortura y simulados atentados con tal de eliminar toda oposición política a su régimen burocrático; la frustrada carrera de escritor de Iván Cárdenas a causa de ser, en términos de Arrufat, un “muerto civil”, que cometió el error de escribir un cuento sobre un boxeador que cuestionaba la Revolución y su posterior traslado a regiones ignotas de Cuba como castigo por su falta de compromiso con el régimen; y sumado a lo anterior, la presión psicológica y violencia, tanto física y emocional, que sufre Ramón Mercader por parte de Caridad, su madre, y de Kotov, agente de la inteligencia soviética, durante todo el proceso en que tuvo que fingir ser Jacques Mornard con tal de acceder a Liev Trotski y asesinarlo, para que décadas después, se enterara por boca de Eitingon, nombre que Kotov asume en la Unión Soviética, que nunca estuvo en los planes de Stalin que Ramón saliera vivo de la fortaleza de Coyoacán, salvo que sucediese alguna eventualidad casi imposible.

De este modo, los personajes perrunos, al ser pasivos, se constituyen como sujetos no-políticos, refrendando la idea de Aristóteles de que exclusivamente el ser humano es un animal político, “zoon politikón”, capaz de vivir en comunidad. Así, y sin querer entrar en la discusión de que los animales no humano son, en efecto, igual, o más políticos que los seres humanos, basta solo observar el comportamiento de ciertas especies de chimpancés como los

bonobos<sup>5</sup> para comprobarlo. No obstante, retomando la novela *El hombre que amaba a los perros*, a pesar de no estar narrativamente representada la conciencia de los personajes perrunos, la novela se emparenta con *Niki o la historia de un perro* (1956) de Tibor Déry, debido a la técnica narrativa similar con la que Déry compuso su novela, empero, se distancia de otras novelas perrunas que sí dan voz a la conciencia de los personajes perrunos, como es el caso de *Corazón de perro* (1968) de Mijail Bulgákov o *Memorias de un perro escritas por su propia pata* (1893) de Juan Rafael Allende. Sin embargo, *El hombre que amaba a los perros*, a pesar de la falta de voz de los personajes perrunos, logra transmitir el sentir de los perros a través del cariño recíproco que expresan al entrar en contacto con los tres protagonistas, Liev Trotski, Ramón Mercader e Iván Cárdenas, además de los personajes infantiles, Luís Mercader, hermano menor de Ramón, y Sieva Volkov, nieto de Trotski e hijo de Zina, con quienes los perros desarrollan una especial simbiosis que abordaremos en extenso en un apartado posterior.

Los personajes mencionados, Trotski, Mercader e Iván, comparten la convicción de que los perros poseen la capacidad de experimentar amor y otra clase de sentimientos, lo cual, como hemos expuesto, es una teoría desestimada por la filosofía tradicional, puesto que cataloga a los animales como criaturas que actúan únicamente a través de instintos atávicos y son incapaces de entregar y sentir amor. Siendo así, se abren temas con respecto a los límites de la condición humana en relación a la condición animal, categorías cuyas fronteras son difusas según hemos estudiado. Con todo, en este análisis, nos enfocaremos en tratar algunos temas, desprendidos de nuestra lectura de *El hombre que amaba a los perros*,

---

<sup>5</sup> Los bonobos son una especie de chimpancé que resuelve sus conflictos pacíficamente mediante relaciones sexuales.

relativos a la constitución de los personajes perrunos como seres capaces de sentir y entregar amor, y a su “valor inherente” en tanto seres emocionalmente sensibles que merecen el respeto de los seres humanos.

*El hombre que amaba a los perros*, revela, a través de la gran intensidad emocional que se despliega en las relaciones entre seres humanos y perros, que los vínculos entre animales y humanos, no son relaciones, al menos en lo que respecta a los protagonistas y a los personajes infantiles, que funcionen verticalmente, bajo el principio de autoridad piramidal, sino que, por el contrario, son relaciones que operan horizontalmente, puesto que el tipo de conexión que se advierte entre seres humanos y perros se da en el plano de un cariño recíproco, respeto, igualdad y hasta gratitud.

Los protagonistas, Liev Trotski, Ramón Mercader e Iván Cárdenas, no son héroes, la novela no los presenta como tales, al contrario, son personajes desprovistos de épica y representados con las contradicciones del hombre moderno. Más bien, estimamos que el término antihéroes calza mejor con el perfil de los protagonistas. Ejemplo de su calidad de antihéroe, en el caso de Liev Trotski, quien hasta el final está convencido de su utopía socialista, pese a las evidencias de su fracaso, es en el tiempo en que éste, durante su estadía en México, mantiene una secreta relación amorosa con Frida Kahlo, a espaldas de su esposa Natalia Sedova, hasta que, a causa de la suspicacia de Natalia, es descubierto en su infidelidad. La mujer de Trotski, motivada por el dolor que significó tal traición después de décadas de fuerte compañerismo, incluso durante la Revolución de Octubre, decide abandonar la casa de Diego Rivera, el primer asilo mexicano del matrimonio Bronstein-Sedova. Trotski, abstraído por la tristeza, comenzó a enviar cartas a Natalia en las que imploraba su perdón. Este hecho, además de configurar a Liev Davidovich como un

antihéroe, da cuenta de su concepción acerca de los perros y de la función de compañerismo que cumplen en su vida al firmar sus cartas como “Tu viejo perro fiel”:

“Liev Davídovich había entendido el sentido del mensaje: que aquella vejez llegaba al cabo de treinta años de vida común, a lo largo de los cuales Natasha había vivido por él y para él. En ese instante, empezó a escribir unas súplicas a menudo firmadas como <<Tu viejo perro fiel>>, a manera de toques cada vez más quejumbrosos en las puertas de un corazón al que trataba de reconquistar con recuerdos del ayer y urgencias sentimentales y física del presente, expresadas a veces en un lenguaje tan directo que a él mismo le asombraba.” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 398)

Lo vivido por Liev Trotski y Natalia Sedova, no deja de recordarnos al Soter, el perro héroe de Corinto, símbolo de fidelidad y compromiso irrestricto con su pueblo, y a Argos, el viejo perro fiel de Ulises, el único que fue capaz de reconocerlo tras de su derruida apariencia. Liev Davídovich, de esta manera, entiende las relaciones de compañerismo, al menos en lo que respecta a su relación con Natalia, bajo el conjunto de ideas que han englobado tradicionalmente lo que caracteriza en el imaginario colectivo al comportamiento perruno: fidelidad a toda prueba, compañerismo y sumisión. Liev Trotski al firmar como “Tu viejo perro fiel”, identitariamente, se configura a sí mismo ante Natalia, como un esposo sumiso, adoptando características perrunas, aunque simbólicas, que él mismo admira, ante la mujer con la que compartió más de treinta años, despojándose de la armadura emocional de revolucionario que lo caracteriza, exponiendo su interioridad, celosamente custodiada, a la camarada que lo ha seguido y amado incondicionalmente. En esta perspectiva, el comportamiento de Natalia Sedova frente a su esposo, se subsume dentro de la pasividad de los personajes perrunos. Así, Natalia, acompaña a Liev Trotski a lo largo de todo su periplo en el destierro, al igual que su perra *Maya*, hasta su muerte en la isla Prínkipo, mientras que el resto de los personajes, sus hijos Liova, Seriozha, Nina, amigos de la familia y guardaespaldas, van desapareciendo por distintas razones, principalmente por traiciones y

asesinatos, sumergiendo a Liev Davídovich en un océano de soledad y desconfianza de todos los que lo rodeaban, menos, y esto es esencial, de su querida Natalia y Sieva quienes, en nuestra interpretación, se incorporan al espectro de personajes perrunos, por su compromiso con Trotski, no solo en el plano político, sino que también en el afectivo, constituyéndose a sí mismos como el único escape emocional de Trotski, particularmente en el caso de Natalia, con quien puede expresar hasta lo más íntimo de su ser, y revelar sus temores desentendiéndose de su coraza de fundador del Ejército Rojo. Ambos, tanto Trotski como Natalia, tras el perdón de ésta última por la infidelidad con Frida, contraen un nuevo compromiso, pero esta vez, en términos perrunos, es decir, basado en la horizontalidad, respeto y preocupación mutua. Lo anterior, nos invita a plantear en este análisis, que Trotski profesa una gran admiración por las simbólicas virtudes perrunas, como examinamos en su compromiso con Natalia, que se complementa, y a su vez explica, la devoción y el amor que siente por los perros, particularmente por su perra *Maya* y luego por *Azteca*, el perro mestizo de su nieto Sieva.

Ahora bien, los protagonistas, y el resto de los personajes, como ya sabemos, están inmersos en el torbellino de violencia que suponen las revoluciones de las que son, o fueron parte, como es el caso de Iván Cárdenas, quien, decepcionado de la Revolución Cubana, deja de creer en ella. No obstante, como ya mencionamos, tal clima de violencia, excluye a los personajes perrunos que pueblan la novela, ya que ninguno de ellos tiene la capacidad de urdir algún intrincado plan para asesinar a Stalin u organizar el primer congreso de la IV Internacional en Francia, tan solo, como ha quedado de manifiesto, son personajes pasivos que se arriman, en una genuina demostración de afecto, a las atribuladas conciencias de sus amos, provocando, momentáneamente, la cancelación de la persistente atmósfera de

violencia o angustia existencial, dando tranquilidad o transportando a otro sitio la conciencia de los protagonistas. Lo expuesto, tiene su correspondiente proyección en la triste y solitaria vida de Ramón Mercader en la URSS, antes de partir a Cuba a vivir sus últimos días, quien, pese a estar casado, haber adoptado a dos hijos, residir en un acomodado departamento y haber sido condecorado con la Orden de Lenin, no deja de darle vueltas a la idea de qué hubiese sido de su vida si en vez de aceptar la propuesta de Caridad de abandonar su identidad para siempre y comprometerse con la absurda misión de asesinar a Liev Dávídovich, hubiera muerto junto a sus compañeros en la Sierra de Guadarrama. Tal reflexión, claro está, la hizo en compañía de sus dos amados galgos, *Ix* y *Dax*:

“Aliviados, *Ix* y *Dax* comenzaron a correr por la nieve, como dos niños que la pisan por primera vez. Todavía caían copos aislados y Ramón subió la capucha de su chaqueta. Con las correas de los perros en las mano izquierda y un cigarrillo en los labios cruzó, seguido por sus perros, la avenida del malecón Frunze y descendió por las escaleras que bajaban desde la acera hacia una plataforma casi al nivel del río. [...] Ramón Mercader del Río imaginó cómo habría sido su vida si aquella madrugada remota, en una ladera de la Sierra de Guadarrama, hubiese dicho que no. Seguramente pensó, como le gustaba hacerlo, que quizás habría muerto en la guerra, como tantos de sus amigos y camaradas” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 742)

La cita referente a Ramón Mercader, confirma a los perros, personajes pasivos, como sujetos que desconectan a los protagonistas de su conflictiva y angustiosa realidad, otorgándoles un espacio de reflexión en soledad, únicamente a través de su compañía. En el mismo sentido, Liev Dávídovich, una vez que es notificado por un agente de la GPU de su irrevocable exilio, oprimido por sentimientos de rabia e impotencia, sale intempestivamente del refugio en el que se encontraba, junto al resto de su familia, acompañado de su perra *Maya*, su fiel y querida borzoi, con el objetivo de encontrar la calma que necesitaba en un momento tan tenso como el que vivía:

“La certeza de la derrota le oprimía el pecho, como si lo aplastara la pata de un caballo, y lo asfixiaba. Por eso recogió las sobrebotas y las galochas de fieltro y avanzó con



ellas hasta el comedor, donde Liova organizaba archivos, y comenzó a calzarse, ante el asombro del joven, que le preguntó qué se proponía. Sin responder, tomó las bufandas colgadas tras la puerta y, seguido de su perra, salió al viento, la nieve y la grisura de la mañana [...] y fue como si hubiese abrazado la nube blanca hasta fundirse con ella. Silbó, reclamando la presencia de *Maya*, y se sintió aliviado cuando la perra se acercó. Apoyando la mano en la cabeza del animal, había notado cómo la nieve empezada a cubrirlo” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 36).

En el caso del cubano Iván Cárdenas, uno de los tres protagonistas, y quien descubre la verdadera identidad de Jaime López, Ramón Mercader, conoce a Ana, su segunda esposa y el amor de su vida, a quien acompañó hasta el día de su muerte. Iván, se encontraba solo en la Escuela de Veterinaria, su lugar de trabajo, una tarde lluviosa, mientras trabajaba de asistente en la Escuela de Veterinaria de la Universidad de La Habana, después de que todos los veterinarios se habían marchado, inesperadamente, recibe a una joven, Ana, que cargaba entre sus brazos a un poodle bastante desastrado y le suplica que salve a su perro aquejado de una obstrucción intestinal. Iván, compungido, tuvo que explicar a Ana, sin saber que esa mujer sería su esposa, que, desgraciadamente no podía realizar el procedimiento, puesto que no era veterinario y los doctores ya se habían ido. Ana, sollozando, le implora a Iván que atienda a *Tato*, su perro enfermo, ya que, de no hacerlo con prontitud, éste moriría irremediablemente. Ante esta situación, Iván, sin una motivación clara de su acción, mientras Ana rezaba, sintió que debía hacer algo por el desgraciado poodle. Así, *Tato* se convirtió en el primer paciente quirúrgico de Iván.

#### **4.2. Amor al prójimo.**

El título de la novela, si bien, como revisamos, corresponde a una intertextualidad con el cuento *El hombre que amaba a los perros* de Raymond Chandler, también encierra la posibilidad de ser analizado, en base al contenido de la novela, en consideración al significado del pretérito imperfecto de indicativo “amaba”. El filósofo Zygmunt Bauman en

su libro *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2003), reflexiona acerca de la dificultad que supone respetar el mandamiento “ama a tu prójimo como a ti mismo”, quizá el fundamento más importante de la vida civilizada. Ante todo, el precepto solo puede ser aceptado, adoptado y practicado si uno se somete a la exhortación teológica “credere quia absurdum”: “créelo porque es absurdo”. Es fácil advertir el absurdo del mandamiento si nos cuestionamos respecto al beneficio que nos reportaría amar a otro, a cualquier otro prójimo, solo por ser nuestro prójimo. Lo razonable es amar a alguien que merezca ser objeto de nuestro amor, todo lo contrario a lo que establece el precepto, es decir, amar a otro sin ninguna evidencia de que el sentimiento de esa otra persona extraña sea recíproco.

Bauman, a partir de *El malestar en la cultura* (1930) de Sigmund Freud, concluye que el sentido de obedecer un mandamiento tan poco razonable, responde a la necesidad de poseer una norma que contrarreste intensamente la violencia intrínseca de la naturaleza humana. Hasta este punto, la reflexión de Bauman está en sintonía con la horizontalidad de las relaciones entre seres humanos y animales presente en *El hombre que amaba a los perros*. No obstante, y aquí diferimos del análisis de Bauman, éste expone que aceptar el precepto “ama a tu prójimo como a ti mismo”: supone “un salto de fe, un salto decisivo, por el cual un hombre se despoja de la coraza de impulsos y predilecciones “naturales”, adopta una postura alejada y opuesta a su naturaleza y se convierte en un ser “no natural” que, a diferencia de las bestias (y, por cierto, de los ángeles, tal como señaló Aristóteles), es lo que distingue al ser humano” (Bauman 106). Es manifiesta la perspectiva antropocéntrica de Bauman, puesto que considera a la condición humana como un estado superior y artificial del ser humano que ha dejado atrás los impulsos primigenios de su propia condición de animal.

Así, contrario a lo planteado por el giro animal, Bauman ve en la animalidad, los impulsos e instintos de una criatura no racional, reivindicando la línea tradicional de la filosofía occidental que aprecia en la condición animal a un ser definido negativamente con relación a su carencia de atributos respecto al ser humano: su falta de lenguaje, razón, alma, espíritu, inteligencia, sensibilidad y mente. La aceptación del mandamiento de amar al prójimo es la entrada del ser humano a la vida civilizada. Así, el salto de fe que da el ser humano al aceptar amar a su prójimo incondicionalmente, desafía la lógica de la sobrevivencia animal y convierte la moralidad en una condición esencial para la sobrevivencia de sí mismo y de su propia humanidad. En este sentido, la novela *El hombre que amaba a los perros* se erige como una narrativa que asume y acepta el mandamiento de amar al prójimo, empero, lo hace cambiando uno de los términos de la ecuación teológica, esto es, transgrede la obligatoriedad de que el prójimo amado sea un ser humano, más bien, en el marco de la horizontalidad de las relaciones entre humanos y animales, es perfectamente posible que el prójimo sea un animal, o en el caso específico de la novela, uno de los tantos perros que aparecen en la narración. Si ser considerado civilizado significa estar moralmente dispuesto a amar a otro extraño, siempre y cuando éste sea un ser humano, la novela, plantea un nuevo tipo de civilización y de moralidad en que los animales no humanos estén contemplados como sujetos merecedores de nuestro respeto y consideración. Liev Trotski, a modo de ejemplo de lo expuesto, durante su asilo en México, mientras se encontraba en La Casa Azul, casa de Diego Rivera y Frida Kahlo, en conversaciones con André Bretón, le confiesa a éste último cuánto amaba a los perros:

“Se lamentó ante Bretón de que su vida errante le hubiera impedido volver a tener uno desde que despidió de su galgo ruso en el muro del cementerio de Prínkipo y le habló de la bondad de *Maya*, y de la devoción que, en general, sienten los perros de esa raza por sus dueños” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 468)

Para sorpresa de Liev Trotski, pudo comprobar, muy a su pesar, que el padre del surrealismo era un hombre profundamente lógico, incluso insensible, cuando le advierte que no se deje llevar por sus afectos, explicándole, desde la posición filosófica tradicional respecto a los animales, que él intentaba atribuir a las bestias sentimientos exclusivos de los seres humanos, como el amor y la bondad. Trotski, de inmediato, rebate tal idea de Bretón, con argumentos más pasionales que racionales:

“¿se podría negar que un perro sintiera amor por su amo?, ¿cuántas historias de ese amor y esa amistad no habían escuchado? Si Bretón hubiera conocido a *Maya* y visto su relación con él, tal vez su opinión hubiera sido otra” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 469)

Ahora bien, para Bauman, “ama a tu prójimo como a ti mismo”, de manera tácita, incluye el amor propio, como factor primario, para poder amar a otro sin reservas. Siendo así, Bauman establece que un ser humano que no profese amor hacia sí mismo, no puede sobrevivir humanamente, sino que lo hace desprovisto de este sentimiento, amor propio, como el resto de los animales no humanos, esto es, la supervivencia física y corporal que puede conseguirse sin el amor a uno mismo, al contrario, quizá sea más sencillo sobrevivir sin la moralidad que encierra amar al prójimo. Con todo, el amor a uno mismo puede rebelarse contra la prolongación de una vida que no está a la altura del amor que uno siente por sí mismo. Lo dicho abre un amplio espectro de debates con respecto a temas como la eutanasia, suicidio asistido, o la ortotanasia, término empleado para hacer referencia a una muerte digna, consistente en dejar morir, sin mediar tratamientos médicos, a quienes sufren de alguna enfermedad incurable o en fase terminal. Sobre este respecto, es sugerente lo ocurrido entre Ramón Mercader y su perro *Dax* en Cuba, quien fue sacrificado por Ramón, en un gesto de compasión, debido a que padecía una enfermedad cerebral incurable.

Como ya dijimos, creemos, en oposición a Bauman, que los animales, ya sean domésticos o silvestres, también son seres con la capacidad de sentir amor por sí mismos y por su prójimo y que su afirmación se ubica en una línea de pensamiento filosófico tradicional que no ha sido capaz, por conservadurismo o contumacia, de cuestionar el marco ideológico totalizante que se impone en la forma en cómo es definido el ser humano: el pináculo de la evolución, dotado de capacidad lingüística, razón y sentimientos. No obstante, la forma en que Bauman plantea la cuestión del amor al prójimo, nos invita a hacer extensivo su razonamiento a la vida de los animales no humanos. De esta manera, proponemos, en conjunto con los estudios animales, que no existe una frontera, entre las condiciones del humano y del animal, que delimite y zanje una diferencia ineludible entre la especie humana y el total de las demás especies no humanas que permita afirmar que los animales están impedidos de abrigar sentimientos de amor hacia otros y hacia sí mismos. Cristian Montes, académico e investigador, en el artículo “Patas de perro de Carlos Droguett o la deconstrucción narrativa de la binariedad animal/humano” (2014), proyecta, como una sensibilidad posthumanista común entre los diversos pensadores que han reflexionado acerca de la condición animal, la existencia, tanto humana como animal, como una multiplicidad de zonas fronterizas y dinámicas. Por ejemplo, Derrida señala que la noción de animal oculta y oscurece la inmensa heterogeneidad de lo viviente no humano ni vegetal. En consecuencia, advierte Montes: “habría que pensar en una multiplicidad de animalidades y en vez de un límite que separa para siempre lo humano de lo animal, una multiplicidad dinámica de líneas divisorias que están siempre en constante tensión y flujo” (Montes 115). Frente al reconocimiento de la heterogeneidad y las diferencias que configuran la multiplicidad de relaciones del mundo animal, hay que reconocer la idea del desvanecimiento de los límites fijos entre especies y la idea de “devenir animal”, propuesta por Deleuze y Guattari en *Mil*

*mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1972), que supone la constatación de un flujo incesante que habita en toda entidad vital, ya sea humana o no humana. Bajo esta perspectiva, la nueva civilización y la nueva moral que bosqueja *El hombre que amaba a los perros*, trastoca el ordenamiento teológico cuya génesis la hallamos en el mandamiento “ama a tu prójimo como a ti mismo”, y da como resultado un nuevo tipo de humanidad, esto es, un conjunto de seres humanos que adoptaron una forma diferente de sobrevivir, que va más allá de amar a un prójimo similar, y que se encuentra en directa confrontación con el principio de identidad y fijeza sostenido en un esencialismo que Deleuze y Guattari se empeñan en desbaratar a través del planteamiento del concepto de “devenir”. Así, desde el inmanentismo, que Deleuze recoge de Nietzsche y de Spinoza, niega el orden de lo trascendente para afirmar que el ser “se define” del devenir: “Estamos atrapados en segmentos de devenir, entre los que podemos establecer una especie de orden o de progresión aparente: devenir-mujer, devenir-niño, devenir-animal, vegetal o mineral” (Deleuze *Esquizofrenia* 274). Para la nueva civilización, en la que el prójimo es un animal no humano, el “devenir animal”, es solo un caso entre otros, el cual no tendría una importancia exclusiva. Se trata de segmentos que ocupan una especie de “región media”; más allá identifica devenires-mujer, devenires-niño, entre una inmensidad de devenires, que llegan, incluso, a devenires-imperceptibles. El devenir, afirma Deleuze, no se entiende como una imitación, semejanza, o identificación, sino que se cree en la existencia de devenires animales muy especiales que atraviesan y arrastran al ser humano, afectando, tanto al animal como al humano. De esta forma, Deleuze rechaza toda visión estructuralista afirmada en una correspondencia de relaciones. Deleuze, con respecto al devenir animal, señala: “Pues si devenir animal no consiste en hacer el animal o imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene “realmente” animal, como tampoco el animal deviene realmente otra cosa. El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una

falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en lo que se transformaría el que deviene”. De acuerdo con lo expuesto, mediante los distintos devenires se establecen relaciones con lo otro, pero sin dejar de ser uno mismo, en otras palabras, el “devenir animal” no consiste en imitar a los animales o convertirse en uno, sino que, supone, recuperar los aspectos, partículas o fragmentos, que de animal poseemos todos y, a partir de ese instante, entablar una relación.

Subercaseaux, con relación a la cercanía de Trotski y Maya, miembro de su familia, destaca que, antes de partir a su exilio, el revolucionario, se niega tajantemente a abandonar a su perra en la URSS: “Maya formaba parte de su familia y se iba con él o no se iba nadie” (Padura). *Maya*, tristemente, termina por morir en la isla de Prinkipo, Turquía. Liev, tras sepultar a *Maya* junto al muro del cementerio de Büyük Ada, siente que una buena parte de su vida se ha ido:

“Kharálambos se encargó de abrir el hoyo, y el nuevo secretario, Jean van Heijenoort, preparó una pequeña lápida de madera. Al depositarla en la fosa, Liev Davidovich sintió que se desprendía de una parte buena de su vida. Cumpliendo con su estilo para las despedidas, lanzó un puñado de tierra sobre el manto persa que le servía de sudario al cadáver y dio media vuelta, para refugiarse en la soledad ahora más patente y opresiva de la casa de Büyük Ada.” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 179)

Al igual que los perros, los niños, como veremos extensamente un posterior apartado, si bien poseen una intensa participación en la obra, en relación a los perros, son personajes pasivos, esto es, ajenos a las tres grandes revoluciones que narra la novela: “son activos pero solo en su pasividad: como seres admirados, queridos, paseados, regaloneados y enterrados” (Subercaseaux *Perros, estalinismo* 190).

#### 4.4. Perros e infancia.

Platón en *La República* establece que “la divinidad no es autora de todas las cosas, sino únicamente de las buenas”. En consecuencia, el origen de las cosas es el lugar donde hallamos la verdad y la pureza, esto es, una identidad primera que se tendrá por cierta y anterior a todo lo que consideramos histórico. En efecto, en atención a lo expresado por Platón, realizando un paralelo entre la configuración de los personajes infantiles de *El hombre que amaba a los perros* y el catecismo cristiano, tenemos que, como en la caída del ser humano en el pecado original, coincidentemente, todos los personajes de edad adulta, imbuidos en la violencia sistemática de la que da cuenta la obra en las tres grandes revoluciones o cismas históricos del siglo XX, han perdido la inocencia originaria y ahistórica que poseen todas las criaturas, independiente de su especie, a causa de las coyunturas que los han forzado a ir en contra de la moralidad cristiana, comprendida no como una actitud beata, sino que como la voluntad de respetar el valor inherente de los seres vivos, sin la posibilidad de redimirse y retornar a su estado primigenio de inocencia. Resulta ilustrativo, respecto a la idea de la imposibilidad de redención, el análisis retrospectivo que realiza Liev Trotski en relación con el actuar despiadado que tuvo frente a la Rebelión de Kronstadt mientras perteneció al politburó del partido bolchevique:

“<<Cierto es que en Kronstadt hubo víctimas inocentes y el peor exceso fue el fusilamiento de un grupo de rehenes. Pero aun cuando murieran inocentes, lo cual es inadmisibles en todo tiempo y lugar [...] no puedo admitir una equiparación entre el sofocamiento de una rebelión armada contra un gobierno endeble y en guerra con veintiún ejércitos enemigos, con el asesinato frío y premeditado de camaradas cuyo único cargo fue pensar...” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 394)

Más allá de cualquier intento de justificación contextual de su propio actuar, Trotski, es consciente de su situación moral. Desde la perspectiva del debido respeto por el otro, no tiene



salvación, puesto que su identidad originaria ya fue perturbada por el devenir histórico y la violencia que supone un proceso revolucionario, lo han situado en un punto de no retorno:

“Pero Liev Davidovich sabía que Kronstadt iba a quedar siempre como un capítulo negro en la revolución y que él mismo, lleno de vergüenza y dolor, cargaría siempre con esa culpa” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 394)

Retomando el tema que nos compete en este apartado, el ejemplo de la “vergüenza y dolor” que siente Trotski por su accionar, contrasta con la inocencia, o pureza en términos platónicos, que los niños despliegan a lo largo de la obra con relación al vínculo innato que generan con los distintos personajes perrunos. Por ejemplo, cuando Sieva y su madre Zina, hija del viejo revolucionario, arriban a la isla de Prinkipo, la atención de Sieva se centra inmediatamente en *Maya*:

“Natalia, Liova, Jeanne, las secretarias, los guardaespaldas y hasta *Maya* bajaron tras Liev Davidovich hacia el embarcadero a darles la bienvenida. El ánimo de cada uno de ellos era todo lo festivo que permitían las circunstancias y fue recompensado por la sonrisa de una mujer delgada, exultante y expansiva, y por la mirada escrutadora de un niño, intensamente rubio, que había despreciado mimos de abuelos y tío para fijar su atención en la perra *Maya*” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 124)

De manera homóloga al ejemplo referido, el hermano pequeño de Ramón Mercader, Luís, cuando junto a Caridad, lo visita en la Sierra de Guadarrama, su reacción, además de alegrarse por ver a su hermano tras un largo tiempo, es compartir, nuevamente de forma innata, con el perro *Churro*: “Ya bajo el árbol, Ramón volvió a sonreír al observar el retozo de Luís y el pequeño *Churro*” y “Como si fuera algo casual, Ramón escupió [...] Avanzó tras Caridad hacia el auto, del que Luís bajó con *Churro* entre sus brazos”.

Interpretar dicotómicamente a los personajes en edad adulta y a los que aún viven su niñez, nos brinda la posibilidad de distinguir, a partir de la noción de simulacro de Gilles

Deleuze, a aquellos personajes que se configuran solo como un simulacro. Así, Deleuze es capaz de construir una comprensión de la dialéctica, no como una contrariedad, sino que como una dialéctica de la rivalidad, “amphisbetesis”: “La finalidad de la división no es dividir un género en especies, sino, más profundamente, seleccionar linajes: distinguir pretendientes, distinguir lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico” (Deleuze 180). En atención a lo dicho, la primera determinación del platonismo es distinguir la esencia y la apariencia, lo inteligible y lo sensible, la idea y la imagen, el original y la copia, el modelo y el simulacro. Las copias son poseedoras de segunda, pretendientes bien fundados, poseedores de semejanza con la Idea primigenia; los simulacros, al contrario, son pretensiones mal fundadas, contruidos sobre una disimilitud y detentan una perversión y desviación esencial (Deleuze *Lógica del sentido* 182). Podemos, entonces, seleccionar a los pretendientes, distinguiendo, las copias siempre bien fundadas, de las malas copias o, siendo más específicos, de los simulacros sumidos en la eterna desemejanza (Deleuze *Lógica del sentido* 182). La dualidad, copias semejantes y simulacros, no debe entenderse como una relación de semejanza meramente exterior, al contrario, ya que es la Idea, la cual comprende las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna de lo copiado: la copia no se parece verdaderamente a algo más que en la medida de que se parece a la Idea de la cosa. En otras palabras, el pretendiente, lo copiado, se adapta al objeto copiado en tanto se modela, interior y espiritualmente, sobre la Idea originaria, por ejemplo, la idea, cualidad de ser justo, no merece ser comprendida como tal si no se erige sobre la esencia de la idea de justicia. En contraste, los simulacros, más que pretensiones, son insinuaciones que recubren una desemejanza con un marcado desequilibrio interno: la diferencia entre simulacro y copia, las dos mitades de una división, radica en que la copia es un imagen dotada de semejanza, mientras que el simulacro es una imagen sin semejanza. (Deleuze *Lógica del sentido* 183).

Efectivamente, como esbozábamos, el catecismo cristiano, inspirado intensamente en el pensamiento platónico, nos ha acercado a la noción de que Dios hizo al ser humano a su imagen y semejanza, pero, a raíz del pecado original, perdió la semejanza, conservando tan solo la imagen. El catecismo, como es de esperar, pone énfasis en el carácter demoníaco del simulacro, el cual, sin duda, que aún produce un efecto de semejanza, pero es un efecto solamente exterior y producto de la degeneración del ser humano.

Los perros, al igual que los niños, si bien poseen una intensa participación en la obra, son personajes pasivos: “son activos como solo en su pasividad: como seres admirados, queridos, paseados, regaloneados y enterrados” (Subercaseaux *Perros, estalinismo* 190). Tanto niños, como perros, son protagonistas configurados en la lejanía, tanto para el lector, que no llega a inmiscuirse en su consciencia de la manera en que lo hace con los demás personajes adultos, y para la historia, de la cual terminarán por desaparecer.

“...la clave fue la forma en que trataba a sus perros y cómo miraba el mar. Era Mercader buscando la felicidad que sintió en Sant Feliu de Guíxols. Su paraíso perdido... Cuba fue un placebo” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 752)

Mercader busca volver a ese tiempo originario de la infancia. Para ellos utiliza de puente a los perros y la vista del mar de su infancia. Además de la rabia que siente por Caridad al recordarla asesinando a *Churro*. Ramón Mercader, bajo la identidad de Jaime López, mientras permanecía en Cuba, solía pasear con sus dos galgos rusos, *Ix* y *Dax*, a orillas del mar en la playa Santa María. Iván Cárdenas, gracias a su predilección por los perros, y a su conocimiento de los galgos rusos a propósito de su trabajo en el hospital veterinario, toma contacto con Ramón y entabla una relación, en la que éste, le relata la historia del asesino de Trotski, como si fuera un amigo de Ramón y no el verdadero protagonista. Relativo a la relación de Mercader con los perros, sobresale como marca textual, que Iván descubre la

verdadera identidad de Jaime López por el modo cariñoso en que trataba a los perros: "...la clave fue la forma en que trataba a sus perros y cómo miraba el mar. Era Mercader buscando la felicidad que sintió en Sant Feliu de Guíxols." (Padura *El hombre que amaba a los perros* 752).

#### **4.5. Enfoque de deberes indirectos y directos.**

Comprenderemos el concepto de "agente moral", como aquel sujeto que posee la capacidad de aplicar principios morales imparciales, es decir, determinar lo que debe hacerse moralmente: escoger el acto, a partir de sus propias convicciones, que demandan las circunstancias a las que están sujetos. Así, los agentes morales son merecidamente considerados responsables de sus actos, dado que, en una última instancia, son quienes deciden qué hacer, o no hacer, y deben cargar con la responsabilidad moral de sus actos. Los humanos adultos, con la excepción de aquellos con limitaciones siquiátricas o sometidos a algún tipo de coerción, aunque solo se trate de una presunción, son quienes están sujetos a las implicancias de ser un "agente moral". Ahora bien, los agentes morales no solo pueden hacer lo que es correcto o incorrecto, también cabe la posibilidad de que sean receptores de los actos que ejecuten otros agentes morales. En tal caso, tenemos la necesidad de hablar de una cierta reciprocidad que se da entre los mismos "agentes morales", por consiguiente, utilizaremos la noción de "comunidad moral", propuesta por Regan, entendida como una colectividad de individuos compuesta exclusivamente por agentes morales (Regan 183).

Por otro lado, los "pacientes morales", en contraste a los "agentes", carecen de la capacidad de controlar su propio comportamiento, por lo que no es factible hacerlos moralmente responsables de sus actos en tanto son incapaces de deliberar, ante una determinada situación, cuál sería la manera moralmente apropiada de actuar, es decir, no

pueden hacerse cargo de algo correcto o incorrecto, puesto que no lo pueden diferenciar; los animales, los niños, las personas mentalmente perturbadas o deficientes de todas las edades son casos paradigmáticos de pacientes morales (Regan 184). Es posible agregar más casos de “pacientes morales”, pero, para nuestra reflexión, basta con los ya enunciados. Respecto al concepto de “pacientes morales”, antes de continuar, es sustancial advertir que, al emplear el término, nos estamos refiriendo a los animales, específicamente a los perros, seres consientes y sintientes que gozan de irrefutables capacidades cognitivas y volitivas (Regan 184). Si bien, un “paciente moral” no puede incurrir en actos moralmente incorrectos, se acerca al estatuto de los “agentes morales”, ya que pueden ser afectados por actos de éstos. Por ejemplo, cuando Caridad Mercader dispara a *Churro*, perro adoptado por Ramón en el frente de batalla en la Sierra de Guadarrama:

“...Caridad, con arma en la mano, colocaba a *Churro* en el punto de mira y, sin dar tiempo a que su hijo reaccionara, le disparaba en la frente. El animal rodó, empujado por fuerza del plomo, y su cadáver comenzó a congelarse en la alborada fría de la Sierra de Guadarrama” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 55)

El fragmento citado, nos interesa para dar cuenta de la no reciprocidad en las relaciones entre agentes y pacientes morales. De esta manera, tenemos, que existen dos tipos de deberes: “directos” e “indirectos”. Lo común a ambos tipos de deberes es que ninguno, desde una óptica marcadamente antropocéntrica, considera que se tengan deberes directamente con los animales. Así, por ejemplo, el compromiso con la comunidad que asume Iván Cárdenas durante la crisis económica que asoló a Cuba tras la aplicación de las políticas Glasnost y Perestroika que acabaron definitivamente con la URSS:

“Si unos meses antes yo parecía un canceroso, el nuevo esfuerzo me convirtió en un fantasma pedaleante y elemental, y todavía hoy ni yo mismo me explico cómo salí vivo y lúcido de aquella guerra por la supervivencia, que incluyó desde operar de las cuerdas vocales a cientos de cerdos urbanos para evitar sus chillidos hasta protagonizar una pelea a trompadas (en la

que llegaron a destellar los cuchillos) con un veterinario que trataba de robarme los clientes...” (Padura *El hombre que amaba a los perros* 536).

El pasaje referido, nos ayuda a advertir que ambos tipos de deberes, directos e indirectos, son dos formas de obligaciones que involucran a los animales, pero que no suponen un compromiso con éstos en sí mismos en tanto “agentes morales”, sino que, por un lado, volviendo al ejemplo, Iván tiene un deber directo con su comunidad moral, puesto que extirpar las cuerdas vocales de los cerdos es un beneficio para quienes sufren con sus constantes chillidos y, por otro lado, operar a los cerdos supone un deber indirecto con su comunidad, ya que se anticipa a las molestias que puedan ocasionar los chillidos a los vecinos. En definitiva, Iván Cárdenas, en ningún momento detentó un deber directo con los cerdos, al contrario, su labor siempre fue en beneficio de la “comunidad moral”.

De acuerdo a los enfoques examinados, deberes “directos” e “indirectos”, califican como “agentes morales”, solamente aquellos que se ubican en el tipo de relación recíproca en la que los agentes morales se ponen uno frente al otro como miembros de la “comunidad moral” (Regan 186). Lo dicho, explica Regan, no significa que no existan limitaciones morales en lo que podemos hacerles a los animales, sino que, los fundamentos para tratarlos, de algunas maneras y no de otras, no residen en el beneficio o daño que recibirá un determinado animal, al contrario, tales fundamentos yacen en cómo afectarán nuestros actos, respecto a los animales, a otro “agente moral”.

#### **4.6. Seres con un valor inherente.**

Aristóteles, filósofo griego de la antigüedad, y Friedrich Nietzsche, pensador alemán de las postrimerías del siglo XIX, tienen en común un pensamiento “perfeccionista” de la justicia, esto es, una teoría que sostiene que lo que merecen los individuos, como asunto de

justicia, está determinado por las virtudes, talentos intelectuales y artísticos, y por el desempeño en hazañas heroicas o magníficas que posean (Regan 269). En este sentido, aquellos que detenten virtudes en abundancia, merecen más que los agentes morales desprovistos de talentos. Por lo tanto, expresa Regan, hay un paso muy corto entre aceptar una teoría perfeccionista de la justicia y permitir un trato sumamente desigual entre sujetos de una misma comunidad moral, e incluso ajenos, como es el caso de los “pacientes morales” (269). Por ejemplo, para Aristóteles, algunos seres humanos son esclavos por determinación natural, puesto que nacen carentes de las aptitudes necesarias para ocupar una posición preponderante en escala social, en consecuencia, su función es servir a los miembros más virtuosos de la sociedad, desahogándolos de tareas que les impedirían desarrollar su intelecto superior. Bajo la óptica de los cultores de la justicia perfeccionista, los esclavos del ejemplo, tienen lo que merecen, dado que una sociedad equitativa genera acuerdos que promueven el perfeccionamiento de los individuos más virtuosos (Regan 269). Sin duda que, según lo dicho, las teorías de la justicia perfeccionista son apreciablemente perniciosas para la sociedad, puesto que promueven distintas formas censurables de discriminación: social, política y legal. No obstante, tales teorías son reprobables en un sentido aún más trascendente, esto es, aquellos que han nacido favorecidos por virtudes que sobrepasan las del resto, no lo han hecho deliberadamente, está más allá de su control, debido a lo cual, ninguna teoría de la justicia que se funde sobre una base tan fortuita como la lotería genética, no puede ser adecuada, en vista de que se le niegan beneficios esenciales para su bienestar a quienes nacen carentes de talentos socialmente admirados. Podemos señalar, entonces, a partir de lo dicho que, los tres protagonistas de *El hombre que amaba a los perros*, Lev Trotski, Ramón Mercader e Iván Cárdenas, funcionan en la obra como agentes morales que plantean la posibilidad de ver al prójimo, concretamente a los perros, como individuos poseedores de

valor en sí mismos, de manera contraria a las teorías perfeccionistas de la justicia. En términos teóricos, la forma de justicia defendida por los tres protagonistas es referida como “igualdad de los individuos”, lo cual implica, en efecto, ver a determinados individuos, como poseedores de “valor inherente”.

#### **4. Conclusión:**

##### **4.1. La fragilidad de lo humano.**

Con respecto a la novela de Padura y a la lectura desde la filosofía animal que hemos realizado, la fragilidad de lo humano se hace patente en los tres momentos históricos que se interconectan en la obra, en el destino de sus protagonistas, en utopías que fracasan estrepitosamente, y en perros o animales que terminan siendo casi lo único que se puede amar. Pero si vamos a la vida real y al mundo contemporáneo, el asunto va más allá. Nos resulta extraño, o al menos curioso, en este siglo, escuchar acerca de la “deshumanización” de una determinada persona. Aunque, quizá no debería sorprendernos, considerando la cantidad inimaginable de horrores que suceden día a día en nuestras narices, pero no somos capaces de verlos, o evitamos hacerlo pensando en nuestra propia comodidad. Estadísticas del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), establecieron que en los dos primeros meses de 2018, un millar niños murieron o fueron heridos a causa del conflicto armado en Siria; otras 86.000 personas perdieron extremidades y los niños con discapacidades corrían el riesgo de ser abandonados en medio de ciudades constantemente bombardeadas (Alkhshali y Qiblawi). Más atrás en el tiempo, en la Alemania nazi, una investigación llevada a cabo por el Museo del Holocausto de Washington, no hace muchos años, estableció, superando las expectativas de los propios investigadores, que el número de “centros de concentración” asciende a 42.500; número que incluye 30.000 campos de trabajo



forzado, 1150 guetos, 980 campos de concentración, alrededor de 1.000 centros de detención de prisioneros de guerra, unos 500 burdeles con esclavas sexuales y miles de lugares donde se exterminaba a ancianos y se realizaban abortos forzados (Infobae). Sobre este respecto, el documental *Shoah* (1985) realizado por Claude Lanzmann, ofrece una genuina relación de los horrores del holocausto a partir de testimonios directos de los afectados. Por otra parte, casi una década antes del holocausto nazi, entre 1932 y 1933, años en que Iósif Stalin comenzó su purga en la Unión Soviética, relatada en *El hombre que amaba a los perros*, acaece un hecho particularmente brutal, más conocido como “holodomor”, literalmente “matar de hambre” en ucraniano, que se gesta en la Ucrania soviética, causando, según la historiadora Anne Applebaum en *Red Famine: Stalin's War on Ukraine* (2017), la muerte por inanición de aproximadamente cuatro millones de personas en los dos años señalados (Barnés). Ahora bien, refiriéndonos a una realidad más cercana en el aspecto emocional, en nuestro país, Chile, la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech), reconoce un número de 27.255 personas, solo declarantes voluntarias, detenidas por razones políticas; el 94% de los declarantes señala haber sido víctima de torturas en más de una ocasión. No obstante, el número de torturados debiera ser aún mayor, puesto que en los primeros años de la dictadura militar no fue posible realizar ningún tipo de denuncia o catastro. Luego de algunos años, cuando las violaciones a de los derechos humanos dejaron de ser masivas, fue posible, solo en localidades urbanas, contactar a las víctimas e interponer denuncias, las que, como es de esperar, fueron desestimadas en la época. El panorama es aún más desolador cuando se tiene en cuenta que solo un reducido número de chileno no conoce, o sabe, de personas que fueron despojadas de su humanidad en el periodo que va desde 1973 a 1989; llegando al punto en que vivimos en una sociedad repleta de víctimas, tanto directas

como indirectas, sin ningún tipo de reparación moral y exiguas compensaciones económicas otorgadas por el Estado.

La historia de la humanidad, tristemente, está atiborrada de brutalidades del calibre de las señaladas, incluso nuestro propio continente americano, se funda a partir del genocidio de su población autóctona. En este aspecto, con intención de proseguir ahondando en la fragilidad de lo humano, Bartolomé de Las Casas, fraile dominico y el principal defensor de los “indios” frente a los abusos de los conquistadores españoles, en la Junta de Valladolid (1550-1551), polemiza acerca de cómo concebir la conquista de América en vista de los excesos cometidos por los soldados españoles. En dicho debate, Juan Ginés de Sepúlveda, sostuvo que los “indios” se corresponden con lo que Aristóteles reconoce como “esclavos por naturaleza”, siendo, por consiguiente, los españoles, los “amos por naturaleza”, proponiendo la violencia y esclavitud como un medio legítimo para civilizar e instruir en el dogma cristiano a la población originaria de América. Las Casas, en el lado opuesto, a partir de un discurso humanista, tributario de la filosofía tradicional, sin negar la teoría aristotélica de la esclavitud natural, sino que, más bien, reinterpretándola, da cuenta de su inaplicabilidad en América, tanto porque los “indios” son seres perfectamente racionales y libres, como porque los españoles están lejos de la virtud que se supone debe tener aquél que por naturaleza está llamado a ser “amo”. De este modo, cambia el estatus jurídico de los “indios”, recibiendo, aunque solo teóricamente, un trato acorde a su racionalidad, característica que, como sabemos, solo le pertenece al ser humano, es decir, a partir de las teorizaciones de Las Casas, la población nativa de América, obtiene la condición ser humano. Sin embargo, tal condición humana de los “indios”, no fue tomada en cuenta en la realidad cotidiana,

persistiendo el dominio violento sobre los pueblos originarios, aunque bajo distintas formas jurídicas (García-Huidobro y Pérez 185).

Lo expuesto respecto al debate de la Junta de Valladolid, principalmente el acceso a la condición humana, negado en la práctica, de los habitantes autóctonos de América, revela, sin ambigüedades, que la condición humana no es exclusiva de todos los seres de la especie humana, más bien, es una construcción discursiva antropocéntrica con un limitado número de seres humanos que pueden acceder a ella, relegando al resto a un espacio deshumanizado junto a las bestias pertenecientes a la condición animal, la cual, sostenemos, también es una construcción discursiva, que abarca todo lo que no calza en los paradigmas de la condición humana, siendo, entonces, una suerte de pozo sin fondo en que caben todas las criaturas, independiente de su especie, que han sido marginadas deliberadamente por el discurso antropocéntrico que utiliza la coerción para conservar su vigencia, no así su legitimidad, en las subjetividades de quienes creen ser parte de una especie superior por gracia divina. Así, el concepto de “deshumanización”, en efecto, lejos de sorprendernos, debiera parecernos perfectamente normal y coherente con el discurso antropocéntrico que expulsa a todo aquel que cuestione el ordenamiento que ha creado. En consecuencia, no es vano recordar que el discurso antropocéntrico, relega a la condición animal al ámbito de irracionalidad, un terreno constantemente en sombras. Sin embargo, lo que es considerado racional, o humano, muchas veces a lo largo de la historia, no ha incluido a todos los miembros de la especie humana, prueba de ello es la humanización de los “indios” que logró Las Casas, aunque en sentido inverso.

Casos paradigmáticos de humanos que no han sido admitidos en la dimensión de lo racional son los discapacitados. Los deficientes mentales, por ejemplo, hacían dudar a John

Locke de su humanidad, considerándolos por su aspecto como una especie intermedia entre el animal y el hombre. De los sordos se decía que eran parecidos a las bestias o al humano prehistórico por su incapacidad de hablar, teniendo en cuenta que la capacidad lingüística es esencial en el paradigma de la condición humana. Incluso la comunidad científica, la nobleza del reino de la racionalidad, discutió largamente, a fines del siglo XIX, respecto a la pertinencia de enseñar el lenguaje de signos en escuelas especiales para sordos. La resolución de la comunidad fue que no era posible enseñar un lenguaje basado en señas a humanos, ya que comunicarse a través gestos es propio de las bestias. No fue hasta la segunda mitad del siglo XX que comenzó a enseñarse el lenguaje de signos institucionalmente.

Para terminar con esta reflexión, queremos proponer, en lo general, a la zooliteratura, y en lo particular, a la literatura perruna, como creaciones literarias que despiertan fuertes cuestionamientos respecto a la propia condición humana del lector. Si bien *El hombre que amaba a los perros*, es una obra que caracteriza pasivamente a los personajes perrunos, abre un espectro de valoraciones acerca de la condición animal, como la capacidad de amar recíprocamente de los perros, que ponen en jaque la hegemonía del discurso antropocéntrico, tornando una obra que, como examinamos, puede ser comprendida como una novela policial o como una nueva novela histórica, en una novela que diluye, de manera imperceptible, las fronteras en lo animal y lo animal que sirve de soporte para indagaciones filosóficas y existenciales. Ahora bien, cabe cuestionarnos: ¿Puede sostenerse hoy día que la especie humana es la culminación racional y espiritual de la especie?

## 6. Bibliografía

1.- Andrade, Megumi. “Las imágenes del perro en Occidente y América”. *El mundo de los perros y la literatura: (condición humana y condición animal)*. Ed. Bernardo Subercaseaux. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014. 55-98.

2.- Alkhshali, Hamdi y Tamara Qiblawi. “1.000 niños muertos o heridos en Siria en los dos primeros meses de 2018, según Unicef”. *cnnespañol.com*. Marzo 2018  
<https://cnnespanol.cnn.com/2018/03/12/1-000-ninos-muertos-o-heridos-en-siria-en-los-dos-primeros-meses-de-2018-segun-unicef/>

3.- Barnés, Héctor. “El Holocausto olvidado de Stalin: la horrible muerte de 4 millones de personas”. *elconfidencial.com*. Septiembre 2017 [https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2017-09-24/stalin-urss-holodomor-holocausto\\_1446044/](https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2017-09-24/stalin-urss-holodomor-holocausto_1446044/)

4.- Berger, John. “¿Por qué miramos a los animales?”. *Mirar*. Trad. Pilar Vásquez Álvarez. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998. 11-39.

- 5.- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1985.
- 6.- \_\_\_\_\_. *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Santiago: [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- 7.- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- 8.- Franken, Clemens. “Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico”. *Revista Chilena de Literatura*. 74 (2009): 29-56.
- 9.- García, Javier. “Resucita poeta que se encerró en una jaula del zoológico”. *letras.mysite.com*. 2005 <http://www.letras.mysite.com/hm2701061.htm>.
- 10.- García-Huidobro, Joaquín y Diego Pérez Lasserre. “Bartolomé de Las Casas y la idealización de las ciudades de los indios”. *Scripta*. 2 (2016): 157-186.
- 11.- Infobae. “Difunden nuevo número de víctimas del Holocausto”. *infobae.com*. Marzo 2013 <https://www.infobae.com/2013/03/07/1067617-difunden-nuevo-numero-victimas-del-holocausto/>
- 12.- Montes, Cristian. “Patatas de perro: entre lo animal y lo humano”. *El mundo de los perros y la literatura: (condición humana y condición animal)*. Ed. Bernardo Subercaseaux. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014. 195-218.
- 13.- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2013.
- 14.- Padura, Leonardo. *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona: Tusquets Editores, 2017.
- 15.- \_\_\_\_\_. “Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica”. *Hispanamérica*. 84 (1999): 37-50
16. \_\_\_\_\_. “Padura, creando desde el presente la memoria del futuro (Entrevista con Leonardo Padura)”. Entr. Manuel Campirano. *Dalhousie University*. 2007: 1-17 [https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47789/09\\_03\\_campir\\_padura\\_es\\_con\\_t.pdf?sequence=1](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47789/09_03_campir_padura_es_con_t.pdf?sequence=1)

- 17.- Perkowska, Magdalena. *Historias Híbridas: La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) Ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana, 2008; Frankfurt: Vervuert, 2008.
- 18.- Regan, Tom. *En defensa de los derechos de los animales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- 19.- Subercaseaux, Bernardo. “Perros literarios, humanos y animales”. *El mundo de los perros y la literatura: (condición humana y condición animal)*. Ed. Bernardo Subercaseaux. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014. 15-53.
- 20.- \_\_\_\_\_. “Perros y literatura: condición humana y condición animal”. *Atenea*. 509 (2014): 33-63
- 21.- \_\_\_\_\_. “Perros, estalinismo y utopía”. *El mundo de los perros y la literatura: (condición humana y condición animal)*. Ed. Bernardo Subercaseaux. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014. 163-218.
22. Van Dine. S.S. “20 reglas para escribir novela policíaca”. *escritoresnoveles.wordpress.com*. Noviembre 2015  
<https://escritoresnoveles.wordpress.com/2015/10/12/20-reglas-novela-policia-s-s-van-dine/>
23. Yelin, Julieta. “El animal biográfico”. *Instituto de Estudios Críticos en Humanidades*. 17 (2017): 38-46.
- 24.- \_\_\_\_\_. “Breve estado de la cuestión animal”. *Perífrasis*. 15 (2017): 29-43.
- 25.- \_\_\_\_\_. “Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en “investigaciones de un perro””. *Anclajes*. 1 (2011): 81-93.
26. \_\_\_\_\_. “La vida crítica. Literatura y pensamiento posthumanista en la ensayística argentina reciente”. *Cuadernos del Sur-Letras*. 46 (2016): 225-240.

