



UNIVERSIDAD
DE CHILE

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

LA REPRESENTACIÓN ANIMAL EN DOS NARRACIONES LATINOAMERICANAS
CONTEMPORÁNEAS: UNA INTERPRETACIÓN DE LA NOVELA CORTA
MONTACERDOS Y LA NOVELA RICARDO NIXON SCHOOL.

Informe final para optar al Grado de Licenciado en lengua y Literatura Hispánica con
mención en Literatura

ORLANDO ANDRÉS BAEZ CHAMORRO

Profesora guía

Alejandra Bottinelli Wolleter

SANTIAGO DE CHILE

Agradecimientos

Me gustaría agradecer, en primer lugar, a mi núcleo familiar. Mis padres: Verónica y Orlando. Mi hermana Isabel y a mi abuela Isabel. Cada uno de ellos ha sido pieza fundamental para mi desarrollo académico y, sobre todo, humano. En cualquier condición, considero a la vida como un desafío permanente e impredecible que, en gran medida, estamos enfrentando a merced de la suerte. Puedo afirmar que tuve suerte en haber nacido rodeado de estas personas que me apoyan incondicionalmente.

En segundo lugar, me gustaría agradecer a todas aquellas personas que estuvieron conmigo e influenciaron, en mayor o en menor medida, de buena o mala forma, mis estudios universitarios. Amigos y amigas, compañeros y compañeras, profesoras y profesores, autores y autoras. También a Valentina, que me acompañó y me dio cariño en la mayor parte de este recorrido.

En tercer lugar, a mi profesora guía, Alejandra Bottinelli, por su comprensión y paciencia frente a mis momentos de mayor frustración.

Finalmente, queda extender mi agradecimiento a mis perritos: Kobu, Juani, Flora y, especialmente, al Chocolo, cuyo cariño me ha enseñado más de lo que puedo expresar.

Tabla de contenido

Introducción.....	4
Metodología.....	6
Capítulo I.....	7
Marco Teórico.....	7
La novela y la novela corta.....	7
La cuestión animal y el poshumanismo.....	8
La figura animal en la literatura: la representación animal y la biopoética.....	12
Sobre lo psicosocial.....	16
Capítulo II.....	17
Montacerdos.....	17
Las figuras animales.....	21
Maruja y el escape.....	24
Capítulo III.....	27
Ricardo Nixon School.....	27
La figura del perro. Terri y Arturo Navarro.....	32
El escape de Arturo. Volver como Buda.....	37
Conclusiones.....	43
Bibliografía.....	46

“Porque no somos más que animales
disfrazados de la humanidad”
Animales disfrazados. Chanco en piedra.

Introducción

El presente trabajo configura un análisis que intenta ser textual comparativo de dos obras contemporáneas latinoamericanas. Las obras en cuestión son: *Montacerdos* (1981) del peruano Cronwell Jara Jiménez y *Ricardo Nixon School* (2016) del chileno Cristian Geisse. Mis esfuerzos estarán destinados en analizar la configuración de la figura animal dentro de las obras mencionadas. Los animales como objetos estéticos dentro de la literatura tienen larga data y se encuentran de forma importante a nivel general, asimismo, las emergentes corrientes de pensamiento como las poshumanistas comenzaron a volver a dar importancia a cuestionamientos referentes al cómo pensar al animal y al animal humano. En estas dos grandes obras, la presencia de la figura animal se teje como una problematización de la subjetividad de los personajes principales narradores, y, a su vez, mantienen alrededor de toda la obra metáforas que ponen en tensión permanente los significados e interpretaciones que se pueden dar. Dicho lo anterior, mi lectura resulta de una interpretación que se ayuda de conceptos teóricos tales como la “biopoética” de Julieta Yelin para plantear que, en las obras, la figura animal que predomina en los personajes narradores (Maruja en *Montacerdos* y Arturo Navarro en *Ricardo Nixon School*) actúa como una manifestación de la propia subjetividad de los personajes y, a su vez, es desencadenada como un método de escape psicosocial.

Montacerdos (1981) es una novela corta (aunque de difícil caracterización debido a su extensión) que narra las desventuras de una familia marginal que migra a las periferias de la ciudad de Lima. “Harto caminamos por cruzar la pampa de Amancaes, casi a tuestas” (8). Llegando posteriormente al pueblo que sería bautizado como Montacerdos, un pueblo que sería algo así como un “infierno de desmonte y chozas, chiquito como piojo” (7). La trama recae principalmente en la figura de Yococo, el hermano mayor de la narradora, Maruja, el cual fue picado por una araña en la cabeza haciendo que la herida se infectara y fuera tratado en el pueblo como un muerto, como un muerto vivo. La narración transcurre desde que la

desgraciada familia es atacada por una jauría a la llegada del pueblo en donde levantan su precaria choza con algunos palos. Luego de eso la familia es acechada por hombrecitos que resultarían ser los niños del pueblo, los cuales se sorprenderían de la particularidad de los extraños tildándolos de locos. Yococo les muestra sus artilugios, estos consistían básicamente en insectos dentro de frascos que, al ser examinados con una vieja lupa, mostraban un espectáculo prehistórico. A pesar de que Yococo es la figura central de la narración y que junto con su cerdo Celedunio propagaron la práctica de montar cerdos, Maruja y su madre Griselda tienen, cada una por su parte, sus argumentos que dan sentido a la trama completa. El caso es que luego de llegar al pueblo, una escena nos muestra cómo mamá Griselda mata y cocina dos cuyes para la cena, cuyes que no resultarían ser cuyes porque eran ratas, todo eso se plasma con la voz inocente de la narradora.

Posterior a esa escena se nos va configurando un poco el contexto del pueblo con la llegada de la policía y sus funciones. Maruja nos cuenta cómo los policías buscan a un borracho dentro de la choza de los protagonistas, el cual no se encontraba ahí. Uno de aquellos policías era el dueño del muro de la casa en donde Maruja y su familia habían instalado su precaria choza, pegados a una pared, como arañas. A través de un incendio provocado, logra echarlos del lugar. Con ello la presidenta del club de madres (donde mamá Griselda a veces conseguía algo de leche, pero que lamentablemente nunca dejaron que ella y sus hijos se quedaran en las dependencias comunitarias) les ofrece convivir con ellos en su casa. Allí Griselda es embarazada por el marido de doña Juana, Eustaquio, para posteriormente morir abortando dado el dolor que le provocó la muerte de Yococo aplastado por las patas indomables de los caballos. A su vez, Maruja, quien anteriormente había sido obligada por el hijo de doña Juana a comer de su mierda, tosía y escupía sangre. Inevitablemente, el destino para los personajes de la obra era la muerte, pero no sin antes vivir la mayor de las miserias.

Por otro lado, en *Ricardo Nixon School* (2016) nos encontramos con Arturo Navarro, un adulto joven licenciado en literatura y estudiante de magister. Por presiones sociales y otros factores, decide aventurarse a encontrar trabajo y así poder solventar los gastos de vida junto con su pareja, Andrea. De este modo, consigue un trabajo como profesor en una escuela vulnerable de Viña del Mar. A través del mismo Arturo, narrador protagonista, nos interiorizamos a su particular e irónica forma de ver el mundo y su proceso vital en el momento que nos narra, mostrándonos las dificultades psicológicas y sociales de la sociedad

capitalista contemporánea en una de las regiones más habitadas de Chile. El cansancio y el estrés forman las primeras escenas en donde Navarro aprovecha de introducirnos su mundo y su forma de (sobre)vivir en él. El argumento empieza a desarrollarse cuando al colegio Ricardo Nixon llega un particular nuevo estudiante, el Terri. A pesar de que los estudiantes del colegio se diversificaban en estilos, formas, y diversas tribus urbanas, el Terri parecería ser un perro. Un perro con chaqueta que asiste normalmente a los ojos de todos. Resulta que Navarro se terminaría enamorando de una alumna, Laura, la cual posteriormente consolida una relación afectiva con Terri. De este modo, aunque ya la decadencia de Navarro se mantenía implícita en el hecho de lidiar con la vida contemporánea, el protagonista cae en un frenesí, una especie de viaje de alcohol y desencuentro para así huir. El escape en estas circunstancias tiene un apartado particular y es que la animalidad perruna de Navarro queda al descubierto específicamente en una escena en donde este lidera una jauría. Me baso en aquel episodio particular que articula a mi modo de ver la subjetividad completa del protagonista al poner en tensión su “humanidad” a modo de escape de la rutina y normalidad.

En ambas obras creo encontrar particularidades que serán detalladas en el presente trabajo y que pretenden demostrar cómo los personajes narradores de las obras mezclan sus subjetividades liberando la figura animal como método de escape en sus respectivas circunstancias. Eso me ayudará a hacer una comparativa interpretativa desde la base en que la paloma (en el caso de Maruja) y el perro (en el caso de Arturo) configuran una figura subjetiva dentro de ambos personajes.

Metodología

Para la redacción del siguiente informe aplicaré un análisis textual y comparativo a las obras literarias específicas. Revisando bibliografía, trataré de hacer dialogar mi interpretación sobre la figura animal con la de otros autores.

A partir de esto pretendo analizar, en principio textualmente y por separado, las obras de *Montaceros* y *Ricardo Nixon School* para así poder hacer una panorámica en las figuras animales presentes en ambas obras poniendo hincapié en cómo funcionan subjetivamente en los personajes narradores. El objetivo principal es tratar de demostrar que ambas

subjetividades utilizan la figura animal como método de escape para sus respectivas situaciones.

Capítulo I

Marco Teórico

La novela y la novela corta

La cantidad de formas de narrar existentes consideran, a su vez, una suma no despreciable de calificaciones. O sea, “contar una historia” tiene una tradición, en principio, oral. En la sociedad occidental, el cuento y la novela parecieran ser las formas más predominantes para el acto de narrar ficciones de forma escrita. Me parece pertinente comenzar asentando el concepto que utilizaré de “novela” y “novela corta” dado a que las obras que analizaré pueden ser clasificadas como tal. Ciertamente, el caso de *Montaceros* (Jara 1981) puede ser de ambigua clasificación, ya que puede, perfectamente, clasificarse como un cuento o como una novela corta. Bajo mi punto de vista, y para fines prácticos, trataré a *Montaceros* como una “novela corta”, esto lo pasaré a explicar más adelante.

El concepto de novela ha sido definido desde múltiples perspectivas. Tanto que las definiciones han sido innumerables. Es un género en constante cambio, que se va transformando y evolucionando a través de las épocas haciendo que carezca de un sentido parejo canónico. Sin embargo, muchos autores concuerdan que es particularmente beneficioso centrarse en las definiciones que se ocupen en mayor o en menor medida de sus componentes diegéticos¹. El mundo y el espacio ficticio, entonces, configuran un componente cronotrópico² múltiple que, en última instancia, juega con las relaciones simbólicas para crear la experiencia estética. Ernesto Sábato, como autor y creador de novelas, señala que éstas poseen cinco características principales:

¹ El mundo (ficticio) en el que ocurren las situaciones y acontecimientos narrados; contar, recordar, a diferencia de mostrar. (Gerald 97)

² “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”. (Bajtín 237)

ser una historia parcialmente ficticia, ser una creación espiritual en la que las ideas se mezclan con los sentimientos y las pasiones de los personajes, ser un discurso que muestra y no que demuestra o prueba nada, ser una historia en que aparecen seres humanos denominados personajes y ser una indagación o examen del drama de la existencia y condición humana” (Sábato 1963 32).

Baquero Goyanes (1966) sostiene que la novela corta es “un cuento largo” y considera que están unidos ambos por plantearse –frente a la novela, similar a una sinfonía– como “una nota emocional única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible”. Frente a la novela, entonces, el cuento o la novela corta representan un disparo que condensa los cronotopos múltiples para configurar el argumento estético de una vez, asimilando las digresiones y componiendo un hilo argumental preciso. A su vez, La novela corta y el cuento no contienen digresiones, ni grandes descripciones ni retratos detallados de los personajes (Eichenbaum 103). En el caso de *Montaceros* (1981) es posible afirmar que estamos frente a una novela corta porque los personajes se desenvuelven sin mayores digresiones ni profundidades, además de por su extensión.

La cuestión animal y el poshumanismo

Un concepto fundamental para poder desarrollar mi análisis es, en principio, dilucidar de un modo genérico el cómo se ha pensado al “animal” a lo largo del pensamiento occidental. Y digo “genérico” dado a que las múltiples vertientes de pensamientos han hecho fluir ríos de tinta para la caracterización del concepto mismo.

Julieta Yelin (2011) nos ofrece una panorámica que se configura en un recorrido histórico con hincapié en procesos fundamentales para el cambio de paradigma sufrido en la teoría para “pensar al animal”. La autora basa su recorrido en grandes autores contemporáneos, que, a pesar de sus diferencias teóricas, coinciden en volver a pensar el problema de la animalidad. Estos autores son Jhon Berger, Giorgio Agamben, Gilbert Somindon y Jacques Derrida. El recorrido teórico está inmerso, a su vez, en una serie de eventos y transformaciones históricas que influyeron en las relaciones hombre animal en los años de la segunda posguerra:

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 ética y el derecho centrado en el animal, y la desaparición de otras, como la historia natural (Yelin 2011 82).

Aquellas transformaciones hicieron que la vida intelectual trabajara arduamente en la elaboración de teorías, entre ellas, y una de las más fecundas para la conceptualización animal, es la que viene dentro del llamado poshumanismo.

Hablar un poco de poshumanismo en este punto particular me parece lo más idóneo para proseguir con este informe. El poshumanismo, según una de las figuras más importantes del movimiento actualmente, Cary Wolfe, condensa todas las inquietudes que se desprenden de la crisis del dominio discursivo inmediatamente anterior del humanismo. Aquel dominio se basaba principalmente en la idea de que “lo esencial” del hombre es la actividad racional. La crisis de ese dominio discursivo puede entenderse como el efecto de “dar por sentado” conceptualizaciones humanistas dentro del corpus filosófico, poniendo una sobrevaloración de la razón, haciendo del logocentrismo³ una orientación dominante. O sea, antes de Michael Foucault y los primeros cuestionamientos al pensar humanista todo discurso filosófico estaba centrado en el hombre como concepto filosófico humanista. Esta crisis de la razón comenzó en el siglo XVII, con un empirismo radical que la negaba en sus productos más típicos (ideas universales, principios morales absolutos, conocimiento y existencia de las nociones metafísicas -esencia, substancia, causa, fin último, etc.-). En el s. XVIII, la filosofía de Kant vino a reforzar esta postura, que se consumó en el s. XIX con el positivismo y el materialismo. Las ciencias van ligadas al conocimiento. Kant propone también lo que es el proceso del conocimiento. Dice que la anterior forma de conocimiento no era verdadera (el “objeto” era aquel que contenía el conocimiento), sino que los sujetos dan categorías al existir de los objetos. Conocemos sólo fenómenos que aparecen ante los sentidos racionales. Así es como el filósofo propone un conocimiento netamente racional, por lo que no es posible hablar de sentidos racionales. Todo ello ha llevado al neopositivismo del s. XX, que ha propiciado el actual posmodernismo, con su pensamiento “flojo”, poco amigo del razonamiento riguroso.

³ Forma de referirse al foco condensado del pensamiento únicamente centrado en la razón (logos)

El asidero para las teorías poshumanistas radica en una perspectiva de trabajo que recae en la figura del filósofo Michael Foucault. Principalmente, hablamos del re-encuentro con la episteme. Foucault (1992) propone el concepto de episteme para referir a una forma particular de articular el pensamiento. Una que iría acorde a la forma de pensar en momentos específicos para un contexto en la sociedad occidental. O sea, episteme "como saber" estaría subordinada a la hegemonía de poder encuadrada en determinada época y, a su vez, representaría una forma de pensar en sí misma y reflexionar sobre las preguntas fundamentales. Viéndolo desde otro prisma, Foucault cuestiona a la historia, entendiendo esta como una continuidad del discurso, por ende, forjada desde “un presente”. El fundamento de un trabajo arqueológico sería así, no mostrar las regularidades ni la continuidad de esos discursos sino su ruptura, su quiebre y la forma en que sus problemáticas aparecen, desaparecen, se organizan y reconstruyen (33, 49). En ese sentido, el humanismo puede verse como un paradigma históricamente datado y como nuestro “natural” modo de pensar. Esa problemática propició que la crítica avanzara discusiones para aterrizar en teorías que se alejan del “hombre” en el centro de todo. Desde allí surgen nuevas perspectivas como el “biocentrismo”, desde donde se deja de lado la visión antropocentrista inmediatamente anterior para posicionar a la “vida” en el centro de todo.

Entonces, y siguiendo, desde aquellas perspectivas poshumanistas los distintos teóricos fueron constituyendo teorías y nuevas formas de pensamiento. Yelin (2011) nos ofrece la perspectiva de un importante representante de las ideas poshumanistas que sintetizan las cuestiones pertinentes a la conceptualización animal, el autor se llama Matthew Calarco (*Zoographies*) el cual habla sobre la tradición del “vacío” en el concepto del animal. Esto parte desde Aristóteles, en donde el “animal” era aquel ente “carente”. Esta carencia era del alma, la palabra y la razón. Entonces, para Aristóteles el animal es aquel que se aleja del “animal racional” y sería “una desviación respecto de la recta trayectoria de lo humano” (82). Los principales autores mencionados anteriormente (Agamben, Derrida) coinciden en cuestionar el concepto de animal como “carente”. En el caso de Agamben, esa carencia sería una falla originaria en el hombre (no exclusiva del “animal”) una forma “de base” en que se falta a sí mismo. Jacques Derrida plantea que ese vacío “constituye el origen de toda construcción filosófica de lo humano, en tanto se trata de una identidad relacional: lo propio del hombre, su superioridad sobre el animal, su mismo devenir-sujeto, su historicidad, su

abandono de la naturaleza, su sociabilidad, su acceso al saber y a la técnica...” (82) En definitiva, ese vacío vendría a ser lo propio del hombre.

Volver a pensar el animal también supondría una pregunta de base para el pensamiento poshumanista: ¿se puede establecer una línea divisoria, una dicotomía entre animal y humano? ¿o resultaría que aquella línea divisoria es una ilusión, quizás un horizonte móvil e incierto? “La cuestión animal”, entonces, es una especie de denominación que caracterizaría al espacio multidisciplinar basado en los intercambios y aportaciones al conocimiento y comprensión de los animales no humanos, sus diferencias y similitudes con nuestra especie, desde áreas científicas, artísticas, humanísticas, etc. Dentro de aquella definición, los estudiosos de las diversas áreas han contribuido a la expansión de las teorías y a las diversas formas en que, como especie, podemos comprender a los animales no humanos. Una de las cuestiones fundamentales de las que se ocupa la zoofilosofía⁴ es de la diferencia entre el animal humano y el resto de los animales. Aquel problema, despertó en mí el interés necesario para proseguir con mi investigación. Luego de leer a Hernán Neira (2017) comprendí algunos recorridos que llevaron a reflexiones diversas, pero todo se resume en que, efectivamente y como propone Neira, aquellas distinciones entre animal y humano - argumentadas por Heidegger, Levi-Strauss, Bimbenet y Rousseau- responderían siempre a un criterio, puesto por los respectivos investigadores, no a un hecho.

Finalmente, el poshumanismo y las diferentes tendencias teóricas han visto como:

Los discursos humanistas han recurrido durante siglos a la oposición entre ambos términos: humano es todo aquello que no es animal, y viceversa, simplificando el problema y recayendo siempre de modo más o menos voluntario, en caracterizaciones jerárquicas que han promovido la explotación de los animales no humanos y también, en ocasiones, de los humanos ubicados en una “posición animal” (Yelin 2011 83).

Para los fines de este trabajo comprenderé la distinción entre lo animal y lo humano como indeterminable, cuyo efecto se plantea a mi modo de ver directamente en las obras analizadas.

⁴ Rama de la filosofía que se encarga del estudio y reflexión en torno a los animales.

La figura animal en la literatura: la representación animal y la biopoética

Para hablar sobre la figura animal, primero debo referirme brevemente al concepto de representación. En un sentido bastante amplio, se define como "representación" al procedimiento que resultaría ser la piedra angular de toda obra artística. Con mayor o menor grado de verisimilitud, la representación resultaría de una "mímesis" o "imitatio" (Imitación para Platón y Aristóteles de la realidad que exporta el sentido artístico) del mundo "real".

Desde el punto de vista que me compete para este trabajo, o sea, el narrativo, es clasificada como a el procedimiento enunciativamente desembragado de la cesión directa de la palabra a los personajes, siempre a partir –aunque con distintos grados– de la ausencia del sujeto enunciativo –narrador– en lo enunciado; se trata, pues, de la activación en el texto narrativo de un modo representativo o escénico que elide la voz narrativa para hacer presente únicamente la actoral, que suprime el discurso de narrador para activar exclusiva y directamente el discurso de personaje (Calatrava y Felices 643).

Una forma de representación animal tiene data de hace 45.500 años. Esta corresponde a una pintura rupestre (hasta el momento la más antigua hallada) y se encuentra en la cueva de Leang Tedongnge, en un valle remoto en la isla de Sulawesi, en Indonesia. A su vez, debemos tener en consideración fenómenos tales como la zoolatría y el correspondiente culto a deidades zoomórficas. La zoolatría (la adoración hacia los animales en un sentido religioso/espiritual) ha estado presente a lo largo de la historia dentro de variados pueblos y civilizaciones. Las civilizaciones más características son la egipcia, (con su adoración a los gatos, serpientes, escarabajos y dioses antropomórficos tales como Horus⁵) mexicana-maya-azteca (Jaguar, con un potente simbolismo vinculado a la noche) e india (vaca). En los anteriores casos, claro, la figura animal no está siendo “representada” sino que correspondería al símbolo⁶, estrechamente ligado a la configuración metafórica.

Prosiguiendo, los casos anteriores son antecedentes para la importancia simbólica de la figura animal para el animal humano. De este modo, en la historia de la literatura las temáticas

⁵ Halcón u hombre con cabeza de halcón. Horus es uno de los dioses más antiguos e importantes del panteón egipcio. Sus orígenes podrían remontarse a una divinidad relacionada con el cielo y los astros, carácter que nunca perdió. Su nombre significa "El Distante", apelativo que describe perfectamente su situación en el cielo cuando se encuentra en pleno vuelo. Castel, Elisa. *Diccionario de mitología egipcia*. Alderabán, 1995. (87)

⁶ m. Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc.

han sido múltiples y las referencias al mundo vegetal y animal no han estado ausentes de ella. Sin embargo, al menos en un principio, la figura del animal en el mundo literario estuvo limitada a un sentido metafórico⁷. Si pensamos en un sentido amplio el concepto de “animal” dentro de la literatura podemos figurarnos con facilidad tópicos que nos resultan comunes. El animal como una representación de conocimiento, o, de forma contraria, como temor u odio.

El animal es un motivo universal de todas las culturas en la medida en que siempre ha acompañado a la civilización humana, en todo, tanto en los aspectos benéficos como en las peores pesadillas, de ahí que en los cuentos lo mismo aparezcan como ayudantes que como agresores (ambivalencia), pero siempre acompañando a los personajes, como ocurre en *Alicia en el País de las Maravillas*. A través de los animales, como representación de lo “otro” para los humanos, llegamos a representar y a proyectar también –en la línea de Bettelheim– todos nuestros conflictos, filias y fobias, desbordando incluso los mecanismos de la autocensura (García 79).

Del mismo modo, las fábulas corresponderían a las narraciones más clásicas en cuanto a representación animal. Se denomina fábula a una composición narrativa breve, forjada en la mayor parte de los casos por un solo episodio, que puede estar compuesta en prosa o verso, cuyos protagonistas son animales o seres inanimados. El propósito fundamental de estas narraciones es de un índole moral o ideológico. En ese sentido, la figura del animal estaba dotada para la representación humana metafórica en estricto rigor (en la forma de representar los sentimientos humanos, las virtudes y los vicios. Por ejemplo, el simbolismo de la serpiente con el conocimiento o el de la zorra con la astucia) o de una forma que el personaje animal funcionaba como una personificación.⁸

El imaginario animal donde el animal siempre apareció vinculado a la metáfora fue sustituido paulatinamente por un entramado más complejo de representaciones significativas. En el caso de las fábulas, los animales representados significaban y forjaban alegorías

⁷ 1. f. Ret. Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita, como en las perlas del rocío, la primavera de la vida o refrenar las pasiones. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [22-11-2021].

⁸ f. Ret. Prosopopeya (|| atribución de cualidades propias de seres animados). REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [22-11-2021].

siempre en concordancia a una particularidad humana, aquello fue variando indiscutiblemente en las variantes estéticas. Un ejemplo del uso de animal no metafórico se encuentra inmerso en la narrativa de Franz Kafka. Asimismo, Kafka vendría ser una piedra angular para la literatura occidental que problematizaría la figura metafórica del animal en un contexto inmediato en donde se daban las reflexiones de la filosofía poshumanista, orientada a la creación de una perspectiva teórica no antropocéntrica.⁹ En narraciones como “Informe para una academia” o “Investigaciones de un perro” Kafka nos deleita con una forma en la que la representación animal se presenta como aquello “que rompe y sobrepasa los límites del sujeto y de lo humano” mientras, a su vez, actúa como una desarticulación “alter-ación en lo humano (una extrañeza, una otredad que desarma la mismidad y la propiedad de sí)” (Cragolini 103, 107).

Kafka introduce con estas narraciones en la literatura occidental la problematización de una figura animal que ya no es una mera representación metafórica, sino que se cuestiona a partir del cuestionamiento del sujeto: “Es que no hay en ellos un discurrir sobre la animalidad, sino que el discurso mismo ha sido tomado por una voz descentrada, ni humana ni animal, que se auto examina e intenta narrar una experiencia de transformación” (Yelin 85).

Desde esa perspectiva, Julieta Yelin (2020) ha estado elaborando una teoría por la cual buscaría una nueva perspectiva biocéntrica para poder realizar los estudios literarios. Aquella perspectiva fue bautizada como “biopoética”. La tarea de la biopoética es abrir nuevas posibilidades de interpretación. Una forma de análisis del texto que se desprege de las interpretaciones humanistas, poniendo entonces, la vida, la biología (la bio) de por medio. Sería ésta entonces la respuesta que surge al poner en tensión el discurso humanista en la literatura, figurando la vida como centro paradójico de la estética. Entonces, el proceso constitutivo/ constituyente (la biopoética aún sigue desarrollándose como concepto) se divide en dos etapas. La primera, que parte desde la primera mitad del siglo XX con Franz Kafka como centro de una problematización del imaginario animal en la literatura para hacer aquellas figuras representaciones no metafóricas. Ahí el uso animal no contiene una

⁹ Yelin, Julieta, y "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en "Investigaciones de un perro". Anclajes, vol. XV, no. 1, 2011, pp.81-93. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22435826006>

metáfora, como era en el caso de las fábulas, sino que forman parte de un entramado más complejo de representaciones significativas. Y, como segunda etapa, ya en la segunda mitad del mismo siglo, las representaciones animales ya no estarían problematizadas en cuanto a su metaforización, sino más bien, estaría sujeta la “animalidad” -entendiendo esta como un concepto en disputa, que está buscando su significado, pero, que en su principio básico aborda lo que nosotros como animales humanos entendemos como “el animal”- a una subjetividad presente en los textos. Desde los años setenta, las figuras animales comenzarían a desaparecer de la literatura, sin embargo, ahora estas cualidades estarían insertas en las nuevas subjetividades que se venían tejiendo. Nacería así un fenómeno de “animalización”, el cual se definiría como el proceso por el cual un personaje humano adquiere características animales, físicas o internas, parciales o totales. Asimismo, Calatrava y Felices definen la “animalización”:

De forma inversa a la humanización o antropomorfosis y similar a la cosificación, el proceso de caracterización mediante el que se atribuyen ciertos rasgos o cualidades propias de los animales a determinados personajes humanos. Es un proceso de degradación y/o caricaturización de tales actores humanos que, bien puede adoptar la forma de una transfiguración absoluta (el cambio de Gregor Samsa en *La metamorfosis* –1916– de Kafka), bien puede limitarse a la atribución caracteriológica de cualidades de bestialidad o deshumanización a ciertos personajes, como ocurre en la descripción que hace Stoker del personaje central de su *Drácula* (1897) o en numerosas obras –fundamentalmente esperpénticas– de Valle-Inclán (por ejemplo, en *Tirano Banderas* –1926–) (Calatrava y Felices 224).

La tarea de la interpretación, de la lectura, desde una perspectiva conceptualizada como “biopoética” nos permite, sobre todo, interrogar esas formas instituidas de nombrar lo viviente, de ordenarlo y clasificarlo. Interrogar las jerarquías. Tratar de desglosar todas aquellas nociones que usamos para entender la vida. Nuestra vida y la vida de los otros no-humanos (la pluralidad de las formas de vida). Pero también, en el sentido que usa Jacques Derrida, o sea, de desensamblar, separar los conceptos, separar las nociones, para discutir ese ensamblado, ese armado tan fuerte que tiene el edificio humanista. En definitiva, es una pugna por la interpretación. Yelin considera importante el crearse nuevos modos de interpretación, nuevos modos de lecturas, nuevas categorías. Siempre como propuestas a riesgo de errar, nuevamente, el concepto está configurándose y es imposible señalar que esté cerrado para una definición tajante.

Las obras *Montacerdos* (Jara 2006) y *Ricardo Nixon School* (Geisse 2016) resultarían ser problematizadoras de la figura animal, cada una, por su puesto, con sus propias particularidades. En *Montacerdos* ya existen lecturas biopolíticas que subrayan la marginalidad en la obra y cómo se ejerce el poder a los cuerpos contenidos en ella (Vilches 2008). Por mi parte, pretendo centrar la vida que se desprende de la subjetividad de la narradora para mimetizarse con la figura animal a modo de escape, poniendo así en juego el concepto de biopoética en el marco de las poshumanidades. Asimismo, en *Ricardo Nixon School* pretendo argumentar mi lectura según los lineamientos expuestos en el anterior marco sujetándome de la idea que la potencia creadora acercaría al animal humano a comprender, si acaso fuera posible, al animal. En la obra, esto queda de manifiesto en el proceso antropomórfico (aunque no literal) del protagonista con la figura del perro.

Sobre lo psicosocial

Otro campo que utilizaré para forjar mi análisis y del cual se desprende mi hipótesis de trabajo consiste en el apartado psicosocial. El enfoque “psicosocial” posee más de un siglo de data. El término se refiere fundamentalmente al hecho de que la psicología social, como disciplina, utiliza algunos conceptos para referirse a un campo, que se encuentra entre lo psicológico y lo sociológico. En otras palabras, es lo que yace en medio del individuo y la sociedad. ¿Y qué es lo que yace en medio de estas dos esferas? En este punto, dirán los especialistas, descansan las relaciones sociales, las interacciones.

Entonces, cuando nos referimos a las interacciones, o a las relaciones sociales entre las personas, estamos aludiendo al campo de lo “psicosocial”. Para entender más en profundidad el concepto, tenemos que establecer, en principio, que toda interacción está regida por significados. Intercambiamos significados a través del lenguaje. Aquellos significados variarán dependiendo del contexto y de los interlocutores. Esto supondría, en efecto, la forma de percibir y de calificar la realidad. Bajo ese punto de vista, pretendo posicionar la “imposibilidad” de pertenecer que se desprende de las circunstancias de los personajes analizados en el presente informe. Esta imposibilidad se explica por la exclusión marginal sufrida por los personajes que los mantienen a raya de pertenecer a una comunidad más amplia.

Capítulo II

Montacerdos

Sobre lo que bordea a la obra

Pequeños hombrecitos que ya son jinetes de tomo y lomo, pero no de caballos o bueyes, sino de cerdos. *Montacerdos* es el título de la obra literaria escrita por el autor peruano Cronwell Jara Jiménez (Piura, 26 de Julio de 1949) y que muestra la marginalidad y la pobreza de una manera magnífica (un espejo cruel que ilumina al lirio en el pantano). Ciertamente una temática no ajena al autor, dado a que éste vivió diecisiete años de su vida en la pobreza. A los cinco años migró junto a su familia desde Piura hacía Lima, pero, sólo quedaron en la periferia de la capital peruana. El poeta y escritor Jara Jiménez se ha especializado en la escritura de cuentos, sin embargo, cuenta con novelas tales como *Patíbulo para un caballo* (1989). Algunas obras del autor son: *Las huellas del puma* (1986), *Quien acaba de morir* (1986), *Colina de los helechos* (1992) y *Manifiesto del ocio* (2007) entre otra decena de obras que componen cuentos y poemarios.

Montacerdos fue editada y publicada por primera vez en 1981, pasando por una edición que saldría con pequeñas modificaciones en el 2001. Este trabajo está escrito desde la versión del año 2006 publicada en la Editorial San Marcos. La novela corta del escritor peruano ha sido considerada de culto y, a pesar de ser una obra relativamente reciente, existen diversos estudios académicos que refieren a distintas lecturas en las más variadas temáticas. Por consiguiente, en este apartado resumiré algunos estudios que servirán para introducirnos al análisis de la obra desde la figura animal. Aunque algunos estudios se acercan más al objetivo del presente trabajo, creo que vale la pena mencionar otros aspectos de forma panorámica y que forman una parte relevante para diversas perspectivas de lectura de esta obra. Del mismo modo, volveré a mencionar en mis argumentaciones posteriores algunos apartados de estos estudios, acá sólo expondré una revista general y resumida del contenido de estos.

De este modo, y siguiendo un orden cronológico, tenemos el análisis de Luis E. Cárcamo-Huechante (2005) en donde se recorre la obra desde la llaga, la herida y el cuerpo de Yococo como rasgo de la violencia social que, junto con el pueblo infierno, ponen de manifiesto tal violencia. El autor plantea que los cuerpos dentro de la narración son feminizados y en constante denigración por parte de una figura simbólica masculina. Así, escenas como la de

los caballos y la policía vendrían a simbolizar un aparato masculino (y estatal, incluso metafórico de la colonización) en represión al cuerpo marginal femenino (en este caso, Yococo y su familia). Entonces, la narración “se haya marcada por una impronta masculina. Así, los conflictos de la marginalidad social y económica se entrelazan con los de la dominación genérico-sexual” (Cárcamo-Huechante 166). A su vez, el autor argumenta el afecto como medida de resistencia a la violencia dentro de la narración, esto:

“-como retórica e historia- atraviesa la narración. De hecho, los protagonistas despliegan un intenso lenguaje y lazos de tipo afectivo. Para la familia de la Mamá Griselda, madre de Yococo y Maruja, el terreno del afecto se vuelve una manera de encarar la carencia y el despojo” (Cárcamo-Huechante 174).

En este estudio el apartado animal también hace una alusión, en principio, a la condición del humano migrante y marginal. Pero también aparece en cuanto al componente afectivo que existe detrás de Celedonio, que ciertamente pasa a formar parte de la familia y que, asimismo, comparte su triste final.

El siguiente estudio corresponde al de Carlos Yushimito del Valle (2013) el cual aborda una sobredimensión de la voz testimonial como denuncia a la incompetencia política y desastre del proyecto modernista leyendo la obra desde el sujeto desechable. El autor a su vez rescata la idea de que en la obra se fusionan, invierten, subvierten o se mezclan el cuerpo humano con el social:

De ahí que una de las razones que explica la perturbadora belleza de la novela sea su naturaleza *díptica*: en el orden simbólico del relato, todo pareciera funcionar a partir de una adecuada correspondencia, la mayor de todas, quizá, la que intercambia (o subvierte) el cuerpo humano con el cuerpo social (Yushimito 30).

Uno de los argumentos más interesantes descritos por Yushimito hace alusión a la metáfora que resultaría de la escena en donde Yococo muestra sus frascos llenos de bichos a los otros niños, amplificándola con su lupa. El autor sostiene que Maruja a través del discurso amplifica su propio encierro social (Yushimito 31). “El topos del *theatrum mundi* coloca a los seres subalternos que pueblan el mundo de la periferia al nivel de insectos desechables y en permanente estado de disputa (Yushimito 31). Asimismo, da cuenta del estudio antes mencionado de Cárcamo-Huachante para establecer el vínculo genérico-sexual de dominación presente a lo largo de la narración. La segunda parte del estudio de Yushimito consiste en argumentar la condición del sujeto fantasmático inmerso en la figura de Yococo,

el “muerto-vivo”. Aquel aspecto (que se desplaza inevitablemente también a Griselda y a Maruja) “debe asociarse, no tanto al cuerpo debilitado o enfermo, cuanto a su constitución política” (Yushimito 34). La condición de ilegibilidad social de la familia, entonces, también descansa en la base de que “sus cuerpos, con relación a ese lugar sin memoria, construido desde el puro flujo, se constituyen como límbicos o fantasmáticos” (del Valle 34). El autor señala que utiliza *fantasmático* en el sentido que le da Derrida en su “fantología” y que se diferencia del muerto en que el fantasma no puede ser objeto de la ontología. “No habita, no reside, sino que asedia” (Cragolini 2007 50).

Mientras que Yushimito del Valle considera la obra como una estética barroca, Wilfredo Kapsoli Escudero (2016) argumenta que “se enmarca en el realismo mágico y lo grotesco” (Escudero 48). De este artículo en particular no tengo mucho que comentar, puesto que es una opinión que únicamente repasa textualmente a la obra con unas pocas apreciaciones textuales no teóricas, sin embargo, la incluyo también en este apartado puesto que es interesante contraponer su categorización con la de Yushimito.

En el año 2013 también se publicó un artículo que se refiere a la “otredad y *acentricidad* urbana” en la escritura de Jara, no obstante, el autor Luis Abanto Rojas insta a *Montaceros* como eje principal de su argumentación. El texto intenta comprender los ejes semánticos “dentro del contexto de reconfiguración espacial y sociocultural de la Lima de la segunda mitad del siglo XX” (Rojas 147). El autor propone una lectura que se enmarca, al igual que la mía, en una Estética de la Recepción, poniendo el foco en la espacialidad y “los lugares de enunciación y producción de significados valorativos, los cual repercute en los patrones culturales y simbólicos de sus ciudadanos” (Rojas 148). Rojas hace un recorrido por la historia y por los factores que propiciaron el fenómeno de “las barriadas”¹⁰ como también la propia experiencia del autor de *Montaceros* en una de ellas, pues el autor migró a las periferias de Lima cuando tenía alrededor de cinco años. De este modo, en la obra:

“Las interacciones y dinámicas de reconocimiento, en las que la apariencia física y las condiciones paupérrimas elevan a los protagonistas a la condición de ‘otros’, una otredad que es el resultado de la experiencia perceptiva, afectiva, despreciativa y enunciativa con los vecinos anfitriones”. (Rojas 155).

¹⁰ Cabe mencionar que “las barriadas” son la denominación peruana al fenómeno cultural resultante de la migración campo-ciudad en la segunda mitad del siglo XX. En Chile se conoce como “poblaciones callampas”.

Sería, entonces, una marcada espacialidad que reiterada vendrían a acentuar el espacio marginal que se encuentra instaurado dentro de la misma marginalidad. Una marginalidad marginal, valga la redundancia. Ciertamente, dentro de la obra Maruja y su familia siempre encuentran espacios como cuando levantan la choza al lado de la casa del policía, o en la parte inferior de un quiosco donde estaba infestado de ratas, espacios que resultan marginales dentro de un espacio de por sí marginal.

Finalmente, y como temática muy afín al contenido del presente estudio, se encuentra el artículo de Emilio Vilches Pino (2018) el cual aborda reflexiones acerca de la monstruosidad y la animalidad apoyándose en conceptos como el del *Homo Sacer*¹¹ de Agamben y la biopolítica de Foucault. Lo que más compete para mi propio análisis de este estudio radica en el hecho de que en Pino (2018) se cuestiona cuál es el límite entre el animal y el humano en la figura de Yococo, ciertamente parte de mis interrogantes principales recaen en eso.

Para argumentar el ejercicio biopolítico en la obra, Pino cita a Yushimito del Valle (2013) en donde utiliza el concepto de *Homo Sacer* para hacer referencia al “hombre sagrado” que recuerda la naturaleza inmortal y mítica. Características que se le confieren a Yococo, así cualquiera puede darle muerte sin considerarlo homicida. Es ahí en donde el hijo de doña Juana, autorizado por el poder que se le otorga el ser hijo de la dueña de la casa, es decir, investido de autoridad, abusa sobre el cuerpo de Yococo (también lo hace en contra de Maruja) (Yushimito 7).

Por otro lado, Pino confiere a Yococo la cualidad de “monstruo” haciendo referencia a varias marcas textuales como a su “monstruosa boca de piraña” (Jara 10). Pino se basa en una relación quimérica o de mezcla entre el estadio animal y el humano, eso según lo expuesto por Rodolfo Vásquez Rocca (2011). Mi lectura se contrapone a aquella, puesto que el estadio animal en Yococo vendría a surgir desde su propia comprensión subjetiva de “animal humano”. Aunque mi hipótesis principal descansa sobre la narradora Maruja, Yococo como protagonista no escapa de lo que yo considero una interpretación biopoética de la figura animal que representa la subjetividad de, en este caso, Yococo. Son varios los pasajes en donde Yococo es narrado por Maruja (o, como en este pasaje, por la gente del pueblo) como un pájaro: “*¡Mírenlo arriba, aleteando feliz como un pájaro! Sí. Sí, como un*

¹¹ “La figura que Agamben recupera del antiguo Derecho Romano para describir a un sujeto que se ha quedado sin derecho alguno y al cual se puede asesinar sin recibir castigo” (Pino 3).

pájaro. Nomás le faltaban alas para volar.” (Jara 21) También, puede observarse en esta escena:

“Yococo trinaba su clarinete como pájaro. Imitaba a los periquitos australianos que son amarillos, pechito azul, creo. Imitaba a los loros que llegaban al pacaé desde los choclales. Imitaba a los ruiseñores pechito arriba abajo pechito abajo. A los pájaros chigüisa dando saltitos. A los colibríes aunque canten en azul quedito. Imitaba el Chú chú del halcón. Pobrecito. Imitaba qué bien el *croc croc* de la gallina clueca. Y el canto bravo del gallo” (Jara 28).

Es importante considerar en este punto que la imitación es una cualidad compartida por animal y animal humano. Muchas especies animales (incluida el humano) tienen como método de aprendizaje los patrones de imitación.¹²

Las figuras animales

Ya entrando de lleno en el análisis que compete a este trabajo, en principio, quiero hacer una revisión sistemática de las figuras animales metafóricas que aparecen en la obra. Si bien el objeto de este estudio es cómo la figura animal en Maruja no representa una metáfora sino una representación significativa más compleja que aborda un espacio de subjetividad del personaje, sería un error afirmar que dentro de la obra todas las figuras animales están ausentes de una simbolización o metáfora. Es claro que en la obra el apartado animal es un tópico igual de marcado que el de la marginalidad o la espacialidad, tanto así que el título (que comparte a su vez una denominación para el protagonista Yococo y el pueblo) forma una palabra compuesta que incluye al cerdo. Asimismo, en el primer párrafo de la obra se nos señala, además de al cerdo Celedunio, los caballos, la araña que pica a Yococo y lo “chiquito como piojo” del pueblo. No es de extrañar que, junto con ese inicio, las figuras animales aparezcan a lo largo y ancho de toda la obra desde diferentes dimensiones y lecturas.

Desde una lectura interpretativa biocéntrica o biopoética, podemos afirmar que estas metáforas incluyen y no excluyen el apartado animal no humano comprimiendo ambos estadios unificándolos y no haciendo una mera bifurcación jerárquica de significados. Con

¹² Kis, A., Huber, L. & Wilkinson, A. Social learning by imitation in a reptile (*Pogona vitticeps*). *Anim Cogn* **18**, 325–331 (2015). <https://doi.org/10.1007/s10071-014-0803-7>

esto quiero decir que, por ejemplo, la imitación constante a lo largo de la obra de Yococo a distintos tipos de ave no necesariamente coloca a Yococo como una figura humana que simboliza la destreza y la libertad simbólica que podrían representar las distintas aves, sino que más bien, instaura las cualidades de las distintas aves como propias de la subjetividad de Yococo. “El animal que escribe, el animal que pinta, el animal que vive -es decir, que crean en nosotros: ellos son el verdadero objeto del pensamiento biopoético” (Yelin 2020 10). Si bien acá no encontramos dentro de la ficción explorando la subjetividad del protagonista, Yococo a lo largo de la obra representa en su miseria la potencia creadora por excelencia, Yococo es un artista: él se ríe de todo, toca su trompeta y su clarinete imitando a las distintas aves. Imitación que en Platón y Aristóteles simboliza la base para cualquier esgrima de una representación artística. Y no es que Yococo al imitar a las aves esté haciendo arte, sino que el personaje mismo en su batalla por la sobrevivencia cotidiana se comporta como un artista que contiene un genio creador liberando, en principio, la risa que ante todo estímulo suelta el hermano de Maruja: “Pero Yococo se divertía más riéndose de todos aquellos que lo miraban embobados y les arranchaba los panes que traían en la mano” (Jara 9,10)...”Pero Yococo parecía sentirse dueño del mundo” (Jara 11). Asimismo, en la siguiente escena:

“Feliz Yococo el domingo cuando sacó su trompeta y sobre el cerdo Celedunio se puso a seguir la procesión de la Virgen de Santa Cecilia, patrona de los músicos. Ebrios, bamboleándose iban tocando los músicos, detrás del río de las mil velas de la Virgen. Yococo maltocaba y *¡chin, chan!* Chararreaba con los ebrios” (Jara 20).

Merece la pena a este punto volver a citar el análisis de Yushimito del Valle (2013) en donde podemos apreciar la calidad de metáfora que sucede con la botella llena de arañas y moscas peleándose dentro y que enfocadas con una lupa hacían de aquél un espectáculo grotesco, analizando estos dos apartados que argumentan del todo lo anterior:

“Luego fue a casa y sacó su botella preferida con cientos de arañas y moscas vivas peleándose dentro; la lupa hizo ver un horrible remolino de alas y telarañas alborotadas, un universo con puentes de hilo-araña y planetas alados” (Jara 10).

Siguiendo con la escena posterior a la quema de la choza por el vecino-policía:

“Al retirarse los vecinos quedamos de repente solos, como en otro mundo, pero más grande, *como embotellados*. Tristes nos dejaron. Pensativos, dolidos. Pues ahora me sentía observada por miles de ojos como desde fuera de una *enorme botella de arañas tamaño del mundo*”(Jara 22, las cursivas son de Yushimito).

Es así como las figuras animales, por ejemplo, los caballos, los alacranes, las ratas, moscas, arañas, cerdos, mulas, gallos, perros, colibríes, palomas y un largo etcétera inducirían a múltiples lecturas dependiendo del lector desencadenando incontables metáforas. Los fines de este trabajo son hacer una comparativa de la figura animal presente en la interioridad subjetiva de Maruja en *Montacerdos* y Arturo Navarro en *Ricardo Nixon School*, así es que, hacer un ejercicio repasando cada figura animal presente en las obras queda fuera de mis posibilidades. No obstante, me gustaría revisar brevemente la figura de la “rata” y, del mismo modo, una escena en particular que, dentro de mi lectura, configura una alegoría a la misma familia marginal que queda metonímicamente de manifiesto: “Silbando la noche, mamá Griselda encendió una hoguera y desapareció el mundo alrededor de la candela.” (Jara 12), comienza el párrafo que condensa una de las -tantas- grandes escenas que contiene el relato. Cronotopo del Umbra, que, según Batjín, hace que los personajes “pasen” por una especie de portal, en donde la experiencia estética se potencia y se auto justifica. En esta escena, eso sucede, en principio, en la candela y la noche, haciendo que la oscuridad de esta última se contraponga con la luz de la primera, haciendo brillar un único y “nuevo” espacio. Luego, en la rata que se disponía a ser la cena y que estaba preñada, y que suelta cuatro crías viscosas (cruda alegoría de los acontecimientos futuros). “... cuatro crías que desesperaban por querer vivir estando atados entre las tripas de la madre. Mamá Griselda los pisó con el talón: *Dios nos pisa a todos. Al cielo iremos*” (13). Creo que acá la alegoría funciona si consideramos a las crías como a Maruja, Yococo, Celedunio y el bebé que aborta Griselda antes de su muerte. También podría leerse como si fuese la misma Griselda, pero, dado a que en total son cinco los ratones, considero más lograda la lectura antes propuesta. Concluyo que en este apartado no existe relación jerárquica humano/animal, sino más bien una puesta en igualdad para la “vida”, pero una igualdad bastante miserable:

“en un mar de ratas envenenadas y gatos agusanados por todo lugar. Y nos poníamos a escarbar compitiendo y peleando con perros vagabundos, gallinazos destartalados y las muchas garras de mendigos hambrientos, en donde gusano, gallinazo, perro y gente, valíamos la misma nada. *En donde la vida no valía nada*” (Jara 25, las cursivas son mías).

Maruja y el escape

El foco de este trabajo consiste en la figura de la niña-narradora Maruja. Jara introduce potencia a la narración haciendo que se nos cuente desde una perspectiva infantil que, del mismo modo, se “separa” a la vez que se “junta” con la violencia. O sea, la inocencia de Maruja potencia una constante mezcla de voces. A veces directo y cruel, otras veces demasiado poético y metafórico tanto como otras de características infantiles y coloquiales. Esto significa que las violentas situaciones vividas por Maruja y su familia se retratan con una polifonía que encrudece y apacigua a su vez. “Es su voz, también, un espacio barroco en que un discurso de carencia se ve amplificado, paradójicamente, en una grotesca hiperbolizarían de la miseria” (Yushimito 31). Asimismo, “Tal como Yococo monta al cerdo Celedunio, podríamos afirmar, Maruja intenta “domar” la condición bestial de la realidad urbana con el lenguaje” (Yushimito 31). Yo pienso que esto se liga al aspecto psicosocial, puesto a que la voz-infantil de la narradora está en un lugar apartado, tanto del mismo “espacio” en el que ocurren los hechos, como en su condición de niña pequeña que no comprende. O sea, hay un quiebre que impide la comprensión del lenguaje, en este caso, de la palabra que denomina al animal que la familia consume frecuentemente:

“Ahora sé que a esos cuyes los llaman con otro nombre horrible, lleno de cerdas y maloliente. Los chibolos se reían porque yo los llamaba cuyes. Y no se llaman cuyes, me decían y se tapaban la nariz y boca, con asco” (Jara 13, las cursivas son mías).

La incompreensión del significado en cuánto a discurso hace supone “la distancia” que existe entre Maruja y los otros niños. Su condición la aparta tanto socialmente como psicosocialmente: la interactividad entre estos niños y Maruja está complejizada por el significado de los símbolos (o sea del lenguaje) ya que para Maruja las ratas siempre fueron cuyes. Además de eso, distan ciertamente sus realidades puesto que los niños consideraban comer ratas como una locura, algo asqueroso y fuera de toda norma. Para Maruja, sin embargo, comer cuyes era incluso apetecible (considerando la otra opción de cucarachas fritas):

*“Esa noche comimos cuyes y choclos fritos y yo ya no iba a vomitar. Vomitaba sólo cuando mamá me forzaba a comer cucarachas fritas. Pero cuyes con choclo *sabían rico*.*

Después supe que la otra gente tenía asco y que no los comía porque las llaman ratas”
(Jara 14, las cursivas son mías).

Ese quiebre paulatino de significados va introduciendo a la voz-infantil de la narradora en un nuevo espacio de (in)comprensión que va originando paulatinamente una incomodidad que terminará resultando insoportable y provocará un escape en la figura animal de la paloma.

Para Maruja la figura de la paloma desde el inicio forma parte de su lenguaje poético y parte indispensable de su subjetividad, así, podemos encontrar al inicio y al final de la narración la metáfora de las plumas de las palomas y la llovizna: “Caía del cielo, como ahora, una agua finita, *bonita como pluma de paloma*” (Jara 8, las cursivas son mías). Al final, como un uróboros¹³ que se muerde la cola, se repite en el fatal desenlace: “Sobre mi casa, sobre el techo, tras las rendijas veo rebotar una lluvia delgada y linda. Casi transparente como las *alas de las palomas*. Casi pétalos” (Jara 37, las cursivas son mías). La narración que se torna a veces cruel y directa otras veces nos lleva a un plano poético y metafórico en donde la lluvia nos aparece como plumas de palomas finitas¹⁴, o también como “Lindas, costureras agujas de agua” (Jara 15).

Parece indiscutible la variedad de recursos lingüísticos que componen la obra para así pasar de cruda realidad y violencia a metáforas llenas de poesía. Desde una lectura biocéntrica, o biopoética, la animalidad presente en Maruja y Yococo representa parte de su propia subjetividad. O sea que las figuras animales contienen a los personajes y forman parte de estos y de su constitución. Sin embargo, en el caso de Maruja aquel simbolismo representaría una especie de crisálida o escape. Teniendo en consideración las hiperbolizaciones antes señaladas provenientes del análisis de Yushimito del Valle (2013), Maruja constantemente se siente observada, siendo víctima de un ejercicio biopolítico e incluso, panóptico¹⁵:

¹³ El símbolo, como tal, se asocia a la idea de la eternidad y al infinito, a la naturaleza cíclica de la existencia y a la idea de que vivir es renacer constantemente

¹⁴ Cabe mencionar el doble significado de “finito” y su doble lectura, entre delgado y efímero.

¹⁵ El panóptico es un modelo de prisión ideado por el filósofo alemán Jeremy Bentham, en 1791. La peculiaridad de este sistema consiste en que la torre de guardia estaría tapada con celosías de forma que el que esté en su interior vería fuera mientras que los presos no sabrían si hay alguien vigilándoles o no. La idea del panóptico sería recogida por Michel Foucault, que vería en la sociedad actual un reflejo de dicho sistema. Para este autor, el paso de los tiempos ha provocado que nos sumerjamos en una sociedad disciplinaria, que controla el comportamiento de sus miembros mediante la imposición de la vigilancia. Así, el poder busca actuar a través de la vigilancia, el control y la corrección del comportamiento de la ciudadanía. El panoptismo se basa, según la teoría del panóptico de Michel Foucault, en ser capaz de imponer conductas al conjunto de la población a partir de la idea de que estamos siendo vigilados. Se busca generalizar un comportamiento

“Pero ahora que los hombrecitos han vuelto a armar la choza, tampoco sé qué hago aquí, sola, rodeada de esos ojos que fosforecen y me espían. Me había olvidado que esto era una madriguera, Otra vez este amargor salado y espeso en mi boca. *Mejor estaba al lado de las palomas, Ahí, yo a nadie molestaba. Y mentira, mentira era que me comía los huevos y mataba los pichones. Porque yo quiero mucho a las palomas. ¿Cómo iba a comer a mis hermanas?* (Jara 14, las cursivas son mías).

En el anterior pasaje se puede apreciar cómo Maruja siente alivio al estar con *sus hermanas*. La narradora internaliza a las palomas en cuanto a su disposición de escapar de la realidad inmediatamente presente en las escenas. A su vez, en el siguiente fragmento queda de manifiesto la condición mágica que la niña-narradora les atribuye y que, en concordancia con su propio ejercicio poético, las condensa como una ventana de confort: “Al lado de las palomas que *para mí eran mágicas*. Flotaban. Las palomas empezaron a ser mis vecinas. No sé si me querían pero yo sí” (Jara 29, las cursivas son mías). Si a través del lenguaje Maruja trata de “domar” a la bestial realidad en la cual se desarrolla, a través de la figura de la paloma la niña-narradora intenta (siempre intenta, sin éxito, al igual como veremos con Arturo Navarro en *Ricardo Nixon School*) un escape en las interacciones que recaen en el aspecto psicosocial, de este modo, en la escena donde Lolo y Pablo desafían burlándose de Yococo haciéndole comer ají y, posteriormente, un excremento fresco de perro:

“Celedunio hociqueaba por curiosoar cómo los hombrecitos bromeaban con Yococo. *Quise ser una paloma y no pude. Quise flotar. Cerré los ojos para ser una paloma y como no pude, lloré. Me fui a ver cómo eran los polluelos. Son cabezones, pelados y temblorosos, feos como Yococo; por eso yo quería mucho a los polluelos de las palomas [...] Volví a cerrar los ojos, y no pude ser paloma*” (Jara 31, las cursivas son mías).

La imposibilidad del escape a una metamorfosis en forma de paloma dentro de la subjetividad de Maruja, hace que aparezca la frustración y desencadene en el llanto de la pequeña. La figura de la paloma reiterada por la niña-narradora a lo largo de la obra compone argumentativamente los espacios de inflexión en donde ella se siente con la comodidad necesaria para ser y estar. La paloma, entonces, constituye la figura animal en donde el escape, siempre imposible, expone o iguala la condición animal que compone a nuestra

típico dentro de unos rangos considerados normales, castigándose las desviaciones o premiándose el buen comportamiento.

especie, en este caso, encarnada en el personaje humano de Maruja. Como indagaremos en el siguiente capítulo, exactamente lo mismo ocurre con Arturo Navarro en *Ricardo Nixon School*, aunque, ciertamente, desde otra ficcionalidad y otra figura animal: la del perro.

Capítulo III

Ricardo Nixon School

Sobre lo que bordea a la obra

Ricardo Nixon School es el título de la primera novela publicada por el autor Cristian Geisse (1977). Nacido en Vicuña, Geisse es relativamente nuevo en el campo, no obstante, está siendo actualmente cubierto por diversos artículos e investigaciones académicas y estudiantiles, además de variadas reseñas publicadas por revistas. Son seis los libros publicados hasta ahora en diferentes editoriales, partiendo sus publicaciones en editoriales independientes. Cuatro son libros de cuentos: *El regazo de Belcebú* (2012), *El infierno de los payasos* (2013), *Ñache* (2015) y *Pobres diablos* (2018). Son dos las novelas: *Ricardo Nixon School* (2016) y *Catechi* (2018). La obra narrativa del 2016 es una extensión del cuento *La hora del quiltro*, que se encuentra dentro del libro *El infierno de los payasos* (2013). Las temáticas que aborda el autor son, principalmente, aquellas que hacen alusión al consumo del alcohol, lo diabólico y lo marginal o periférico. Siendo el consumo de alcohol y lo marginal parte de las temáticas principales de la obra analizada en este estudio.

Ciertamente estaré comparando textualmente la novela corta antes analizada de *Montacerdos* (2006) y la novela que corresponde a este capítulo, aquello, principalmente, para argumentar las características que considero fundamentales para hilar mi interpretación de lectura con respecto a la figura animal. No obstante, en este primer acercamiento a la obra sólo me limitaré a pasar una pequeña revista de los artículos, reseñas y estudios de los cuales ha sido objeto a obra de Geisse y, a su vez, la novela *Ricardo Nixon School*.

Uno de los estudios más completos sobre la obra de Geisse hasta el momento se encuentra en el trabajo de Carolina Yancovic, titulado *El diablo como alegoría del capitalismo en la obra de Cristian Geisse* (2018). Dentro de aquella tesis de magister encontramos un recorrido por la crítica especializada hacia la obra del autor, la cual no es mucha, pero existe y, además, existe sobre la figura particular de la figura animal. Yancovic separa a la crítica de Geisse en

dos espectros: unos que apoyan el trabajo del autor y otros que son un poco más severos con su obra (25 28). Desde ahí, algunos estudiosos posicionan a la narrativa de Geisse como una continuación de la tradición narrativa realista y la narrativa social chilena (25). Sin embargo, en una crítica del diario *Las últimas noticias*, Patricia Espinosa (2016) “hace referencia a la calidad de la prosa, del estilo y los personajes, calificándolos como deficientes. La historia, en su opinión, es una continua sucesión de anécdotas mal hilvanadas, las cuales no tienen valor alguno” (Yancovic 28). A su vez, Marco Antonio Coloma (2016) “agrega que la novela es una versión postmoderna de la novela picaresca española” (Yancovic 28) mencionando a del mismo modo que es un retrato crítico de una decadencia moral y una sátira de nuestro nefasto sistema educacional, sin embargo, agrega que la sucesión de historias que componen la obra están destinadas al olvido. Tanto para Yancovic como para mí, las anteriores críticas no son del todo justas con la obra. Si bien, en comparación con una narración de una estética tan marcadamente trabajada como *Montacerdos* la novela de Geisse podría ser considerada *light*, la cualidad marcadamente narrativa del protagonista Arturo Navarro y, a su vez, la figura animal presente en el mismo, bajo sus propios términos, configuran una obra que trabaja bien dentro de la dinámica local.

Me detengo en este punto particular, puesto a que me refiero a “la cualidad marcadamente narrativa” de Navarro siguiendo los lineamientos propuestos por tres de los cinco autores que referiré en este apartado. En cada uno de sus trabajos, (Carolina Yancovic (2018), Felipe González (2017) y Dante Riquelme (2020)) los autores citan a Walter Benjamin y su ensayo de 1936, *El narrador*. Y eso es porque en Arturo Navarro, en su particular y directo estilo para contarnos sus historias, siempre lo hace con una “sed” de contar propia de la caracterización hecha por Benjamin. En contra de lo que plantea Patricia Espinosa (2016) de que las anécdotas dentro de la obra están “mal hilvanadas”, Felipe González argumenta en su reseña:

“...se intercalan y aglutinan relatos secundarios en la acción principal que, aunque se relacionan con ésta, parecen interrumpirla o aplazarla en exceso. Como se sabe, esta estrategia narrativa fue señalada como un defecto por los primeros comentaristas de *El Quijote* de Cervantes, pero tal opinión ha sido desbaratada por la crítica cervantina del siglo XX tras un análisis más detenido de las correspondencias estéticas e ideológicas entre la acción principal y las novelas interpoladas” (González 352).

Caractericemos junto a los autores al narrador que representa Navarro: espontáneo, ágil en el sentido coloquial, un ansia por contar que aglutina varias experiencias y, a su vez, desenvuelve humor e ironía. Dante Riquelme (2020) la identifica como “arcaica” definiéndola como algo “antiguo que es revivido” y eso, ciertamente se liga fuertemente a la tradición oral, el “boca a boca” que, a su vez, es una de las características que Benjamin destaca en su ensayo de 1936:

“Si bien podríamos decir que Navarro es un narrador en los términos que Benjamin los caracteriza en su ya muy revisado ensayo *El narrador*, en tanto reconoce la posibilidad de transmitir historias de boca a boca y, sobre todo, comprende que para ser un narrador debe ser “un hombre que tiene consejo para dar al oyente (Benjamin, 64)” (Riquelme 2020).

Considero que las “historias intercaladas” presentes dentro de *Ricardo Nixon School* aportan a un sentido global que queda de manifiesto en la imposibilidad de Navarro de llevar a la materialidad sus discursos y, en general, arrepintiéndose de “no haber llevado a cabo la acción” (Riquelme 36 37) eso, a mi modo de ver, forma parte de la configuración de la subjetividad de Arturo y uno de las matrices centrales en su condición de “imposibilidad de comprensión” que lo lleva, finalmente, a su “escape animal”. Como lo vengo planteando, considero que en las obras analizadas los personajes configuran sus subjetividades incorporando la figura animal bajo un sentido propio que, del mismo modo, es gatillado por el momento de crisis sufrida. Ello se forja en un escape de su propia realidad, pero, ese escape es siempre ilusorio, una especie de “aire acondicionado” que permite la subsistencia (en el caso de Maruja, como sabemos, temporal). Aquél “escape de realidad” tampoco refiere únicamente a las condiciones específicas a las cuales se enfrentan los personajes, sino que son un reflejo de la condición humana imposibilitada de comprender su entorno y así mismas. En ese sentido, el crítico Ignacio Álvarez compone un estudio sobre los métodos de representación que se titula *Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos* (2012). Bajo mi punto de vista, tanto Maruja como Arturo se encuentran dentro de la caracterización “escéptica” que plantea Álvarez, siguiendo también a la idea de que “no es posible la certeza en cuanto al conocimiento de lo real, jamás se podrá afirmar si nuestros sentidos nos engañan o nos dicen la verdad” (Álvarez 16).

Siguiendo con la revisión, entonces, el trabajo de Yancovic se enfoca particularmente en la figura diabólica (capitalista) que se desprende en la obra de Geisse. Con respecto a *Ricardo*

Nixon, las figuras que representan eso en la obra son dos: el decreto 666 y la sostenedora del colegio. Por otro lado, son dos los estudios que introducen a la figura animal, más específicamente la del perro, para sus respectivos análisis. Estos trabajos son: *Entre lo humano y lo animal: sujeto, animalidad, narración y comunidad en Ricardo Nixon School de Cristian Geisse* (2020) de Dante Riquelme y *Perros del “paraíso”: El imaginario de una ciudadanía quiltra en la narrativa de Valparaíso* (2021) de Oscar Rosales Neira.

En el primer caso Riquelme postula que, dentro de la narración, tanto en un plano material compositor como en un eje temático, lo animal y lo humano hacen una simbiosis. Todo ello enmarcado dentro del “modo de producción neoliberal y su consecuencia lógica cultural: la posmodernidad” (Riquelme 7). Para ello, el autor utiliza conceptos planteados, también, en el marco teórico del presente trabajo como los problemas del humanismo y, en consecuencia, la poshumanidad y sus vertientes teóricas. En el contexto del “giro animal” de la mano con el poshumanismo, Riquelme centra su argumentación en el término *devenir-animal* presente en el libro *Mil mesetas* de Gilles Deleuze y Felix Guattari:

“los autores profundizan en una teoría que comprende la configuración del mismo a partir de su verdadera naturaleza, en la que estas posiciones dialectales pueden convivir al mismo tiempo en una misma especie” (Riquelme 2020).

“El devenir puede y debe ser calificado como un devenir-animal, sin que tenga un término real que sería el animal devenido. El devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el animal que él deviene; y, simultáneamente, el devenir-otro del animal es real, sin que ese otro sea real” (Deleuze y Guattari 244).

Cabe hacer un pequeño apartado con respecto a la crítica y a la teoría literaria que Julieta Yelin (2020) cuestiona y que, me parece pertinente presentar en este punto. El uso dentro de la crítica literaria y explotación de conceptos de otros campos que, si bien son íntegros aportes al pensamiento, no desarrollan a cabalidad la importancia intrínseca que tiene la figura animal dentro de la literatura: “suelen abreviar más en los aportes de cuño filosófico, psicoanalítico, biopolítico o antropológico” (Yelin 68). Junto con eso:

“Las elecciones parecen indicar que la teoría literaria no pudo o no quiso hasta el momento pronunciarse de modo riguroso acerca de la mentada “cuestión animal”. Ya sea por las razones argüidas por Giorgi y Rodríguez —la pervivencia en la base de sus teorizaciones de una indisoluble ligazón entre sujeto y lenguaje—, ya porque los desarrollos de los pensadores que acabamos de nombrar fueron más flexibles y creativos a la hora de experimentar con los conceptos, inventar nociones, robar,

traducir, ensayar un pensamiento errático más afín a un modo no antropocéntrico de aproximación al otro, humano o no humano —para ilustrarlo basta con mencionar la noción deleuziana de “devenir animal”, la de “máquina antropológica” agambeana o las de “multinaturalismo” y “perspectivismo” de Viveiros de Castro—. O tal vez esa inclinación se deba a que —para conectar ambas razones— el desgajamiento de la subjetividad de la raíz del lenguaje humano es indispensable para comprender la errancia —la escucha de la presencia anómala de la animalidad en el pensar mismo— como una fuente primordial de conocimiento. Porque errar críticamente no implica recostarse en la vaguedad o la imprecisión conceptual sino, por el contrario, asumir la trabajosa y arriesgada tarea de abordar lo que no se deja pensar, lo que resiste y, sin embargo, exige imperiosamente ser pensado” (Yelin 69).

Lo anterior es mencionado a raíz de que, en mi análisis, el concepto de “biopoética” cobra relevancia al estar inmerso en un marco especializado al ámbito literario, o sea, la “lectura de la vida” presente en las ficciones y que, como la literatura misma, no puede o se resiste a ser expuesta. “La literatura sugiere”. Hacer dialogar, entonces, conceptos filosóficos sobre el “devenir-animal” o la “máquina antropológica” no está dentro de mis criterios. Primero, por una cuestión de extensión, y segundo, porque quiero enfocar mi atención en desentrañar las particularidades textuales que se encuentran a “merced de ser interpretadas” por los potenciales lectores de las obras bajo la lupa de una de mis interpretaciones: la de la figura animal y su uso. Sin embargo, no por ello considero un error utilizar conceptos como el que utiliza Riquelme para forjar su análisis sobre la animalidad en *Ricardo Nixon School*. Del mismo modo yo introduzco el concepto del campo “psicosocial” a mi lectura. Volveré al trabajo de Riquelme más adelante, puesto que existen reflexiones que dialogan directamente con las mías.

Finalmente, el artículo publicado por Oscar Rosales Neira (2021) hace un recorrido sociohistórico por la ciudad de Valparaíso, para sí, centrarse en su narrativa y plantear a la figura del “quiltro” como una representación del espacio y sus habitantes. Rosales repasa las implicancias simbólicas del perro en la literatura de Valparaíso, y, dentro de ella, analiza la figura de Terri en *Ricardo Nixon School*. También el autor basa sus planteamientos en el concepto de “devenir-animal” de Deleuze y Guatarri antes mencionado, caracterizándolo, a su vez, como:

“un proceso de agenciamientos y desterritorializaciones que se expresan como respuesta del sujeto frente a las opresiones que coartan su desarrollo pleno en

diferentes ámbitos [...] este devenir no se trata de imitar al animal -en este caso, al perro-, sino en la apertura constante por parte del individuo, propiciada por determinadas circunstancias o entornos que lo llevan a emitir partículas que entran en contacto con la zona animal, para extraer de ahí algo común que le hace posible rebelarse frente a lo que lo apremia” (Rosales Neira 386).

El “escape” que yo desarrollo en mi trabajo tiene puntos en común con la idea del “devenir-animal” que identifica Rosales Neira en Navarro. Considerando que en este apartado me limite a hacer una pequeña revista sobre algunos de los textos que han abordado la primera novela de Cristian Geisse, volveré a profundizar en ellos mientras desarrollo mi análisis para así no extenderme demasiado en este apartado, puesto que, al ser una novela, contiene una cantidad mayor de texto que *Montacerdos*.

La figura del perro. Terri y Arturo Navarro

“El mejor amigo del hombre”, el perro ha formado parte indispensable en la historia humana y, a su vez, un tópico no despreciable dentro de la literatura universal. Partiendo por Argos, cuya espera por su dueño Ulises se prolongó por 20 años y que, además, fue el único que logró reconocerlo a pesar de los harapos y la vejez. Escena que hace llorar a cualquiera, Argos refleja esa condición cánida particular que, en nuestro inconsciente, todos tenemos dentro para con la figura del perro. Con razón encontramos en el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot que el perro es un: “Emblema de la fidelidad, con cuyo sentido aparece muy frecuentemente bajo los pies de las figuras de damas esculpidas en los sepulcros medievales.... (20). También tiene, en el simbolismo cristiano, otra atribución — derivada del servicio del perro de pastor — y es la de guardián y guía del rebaño, por lo que a veces es alegoría del sacerdote (46).

Existe en la actualidad un estudio bastante completo sobre el recorrido histórico y literario del perro de carácter universal. El estudio es de Bernardo Subercaseaux y se titula *Perros literarios, humanos y animales. El mundo de los perros y la literatura (condición humana y condición animal)*. Allí, el autor señala que “la narrativa perruna resulta un campo privilegiado para indagar aspectos de la condición humana vis a vis la condición animal” (45). Sería mucho lo que debería extenderme para poder instaurar acá todas las particularidades que se pueden desprender de la obra de Subercaseaux y de la figura del perro

en la literatura, sin embargo, debo limitarme a mencionar un pequeño recorrido sobre algunas obras que hacen “historia” y “tradición” local sobre el perro en la literatura chilena. Esta genealogía la encontré en el trabajo de Dante Riquelme (2020). En el año 1883 se publica, en el formato de folletín, *Aventuras del ilustre e ingenioso perro Cuatro Remos, escritas por un amigo íntimo del héroe*. La trama gira alrededor de un perro bombero. Por otro lado, Juan Rafael Allende publica en 1893 *Memorias de un perro escritas por su propia pata* (1893). Aunque sin duda deben existir infinidad de cuentos y poemas cuya temática aborda la figura del perro en el ámbito nacional, una de las obras más importantes y reconocidas es *Patas de perro* (1965) del autor Carlos Droguett. La intención de este trabajo no es hacer un análisis comparativo sobre la tradición perruna en la literatura nacional, no obstante, es bueno señalar estas obras como antecedentes que hilan la figura del perro para llegar a la representación que se nos sugiere dentro de *Ricardo Nixon School*. Y es importante, a su vez, puesto que la figura particular del perro nos instaura una alegoría a la sociedad humana, en el sentido de segregación y marginalidad. Subercaseaux lo explica mucho mejor:

“hay también fenómenos de inclusión y exclusión, segregación, estamentos y marginalidad, diferencias entre perros que reproducen las diferencias que se dan en la sociedad. Hay perritas fifís, enchuladas, perros de raza que poseen linaje, árbol genealógico y pedigrí, que meriendan en recipientes especiales y participan (siguiendo el patrón del *american way of life*) en certámenes de belleza o de adiestramiento. Otros que son simplemente perros de hogar. Y otros, especialmente en Valparaíso, en Chile y en las ciudades polvorientas de América Latina, que no tienen dónde vivir, que son perros vagabundos, andrajosos y pulgientos, excluidos del sistema, perros que deambulan hambrientos por las calles, desnutridos, mal olientes, rengueando o plagados de yagas, tumores y garrapatas” (Subercaseaux 39).

Volveremos a ello en el análisis textual del *Ricardo*, en donde ciertamente aparece el tópico de lo marginal, también, en la figura de este “quiltro” tan característico (considerando también que la novela deriva del cuento en cuyo título encontramos la palabra: *La hora del Quiltro*, incluido en el libro *El infierno de los Payasos* (2013). En el estudio abordado en el subcapítulo anterior, Oscar Rosales Neira (2021) plantea como hipótesis el de una alegoría que posiciona al quilto de Valparaíso como una representación de la propia ciudadanía. O sea, para Rosales existe una relación directa entre los perros y la configuración colectiva de los habitantes del puerto, y eso es, partiendo desde la condición marginal y lo irónico que

resulta una conmemoración como la de la UNESCO al ser considerada como “patrimonio de la humanidad”. “Valparaíso se alza entonces como una heterodoxia que ofrece un imaginario urbano disidente, que denuncia y desmantela la condición de artificio del relato administrativo que explota la fórmula económica de ‘Valparaíso ciudad patrimonial’” (Rosales Neira 396). Esta condición de disidencia, de imaginario “quiltro”, puede que también recaiga a la memoria histórica que identifica a la región: la conquista y mestizaje. Pero, como diría Arturo Navarro, esa es otra historia. Por ahora nos quedamos con que la figura del perro puede mantener una alegoría de nuestra sociedad, metonímicamente hablando, a su vez, el Quiltro podría perfectamente simbolizar la condición marginal disidente de las ciudades de América Latina.

En *Ricardo Nixon School* la trama principal recae en el recorrido de un adulto joven licenciado en letras que por presiones sociales se aventura a encontrar trabajo como profesor. En su nuevo trabajo en un colegio periférico de la ciudad de Viña del Mar, Arturo Navarro conoce a quien será casi como un “archienemigo”: el Terri. El Terri es un perro con chaqueta que se incluye como un alumno más dentro del colegio Ricardo Nixon School, y, es más, no resultaría ser un mal alumno, tendría buenas notas y comportamiento. La narración comienza con Arturo dirigiéndose al salón de clases (atrasado como siempre) para ser avisado de un nuevo alumno que está de “antología”. Los capítulos se dividen en anécdotas en donde podemos construir un poco la personalidad y características de Navarro. “Ni siquiera me había puesto a pensar que algún día tendría que ganarme la vida sudando, sino más bien recogiendo los frutos de mi supuesta genialidad” (Geisse 11) “Confesión: no me gusta trabajar.” (12) Felipe González (2017) señala que en general los personajes geissianos se caracterizan por llevar el fracaso de una forma particularmente alegre, contrastándose con el patetismo generado por fracasar, González plantea que:

“Los entusiastas fracasados geissianos, por el contrario, poseen un inquebrantable sustento ético gracias al relativismo que, aunque parezca extraño, los orienta; encuentran en el fracaso un reducto de dignidad y, en lugar de entristecerse, en el fondo se alegran de no tener el éxito en su horizonte y correr el riesgo de encanallarse” (González 351).

Yo creo que González es asertivo en su afirmación, sobre todo teniendo en consideración que, cuando llega el momento de su “escape” Navarro se sentía contento. Ya llegaremos ahí. Por ahora, me gustaría establecer la relación de Navarro con Terri. La primera escena en

donde Navarro conoce a Terri (y que, sólo para Arturo pareciera estar fuera de lugar que un perro fuera un alumno, recurso que a mi modo de ver nunca es clarificado y funciona para dotar de ambigüedad la relación) como profesor pasaba la lista rápidamente para poder identificar al nuevo. Cuando llega al final de la lista, se le responde con un gran y sonoro ladrido:

“Sentí un olor fuerte sacudiéndome la nariz. Y lo ví. Me dieron ganas de restregarme los ojos. ¿Era lo que yo creía? ¿No estaría delirando? Era imposible, incluso en un colegio semejante. Allá, a lo lejos, sin que yo pudiera convencerme del todo, se veía un perro de pelo gris grasoso, vestido con una chaqueta de mezclilla, mal sentado en la silla” (Geisse 54).

El estado del encuentro parece estar bordado por una genuina ambigüedad: para los otros, pareciera ser normal lo que para el narrado esta “fuera de toda lógica”. “Nadie parecía ver lo que yo veía. Todo se volvió extraño” (Geisse 59). Marcas textuales de la condición de perro de Terri se pueden apreciar en los siguientes fragmentos. Primero, cuando el director lo llama para que Navarro se disculpe por su comportamiento: “Después se levantó, fue hacia la sala y llamó al perro. ‘Venga, venga, venga, venga...’, dijo chasqueando rápidamente los dedos.” (Geisse 57). Gesto característico que usamos para llamar a los cánidos y que aparece expuesto en el texto fuera de la perspectiva del narrador. Por otro lado:

“El perro bajó un poco las orejas. Se sacudió como si recién saliera del agua, o más bien como si le molestara la chaqueta, bostezó con un pequeño aullido y me levantó la pata para que se la diera. Yo se la tomé y él resopló como su una mosca se le hubiera metido por la nariz” (Geisse 57 58).

La descripción de aquel momento del comportamiento perruno pone de manifiesto que, efectivamente, se trata de un perro, no de una alucinación de Navarro. Sin embargo, la ambigüedad del personaje de Terri siempre pone en tensión al texto para así ampliar las perspectivas de lectura. Es así como Dante Riquelme (2020) sigue los caminos expuestos por Patricia Espinosa (2016) llegando a concluir que Terri no se trata de un perro: “Terri puede ser real en tanto perro que asiste a clases, y por otro un producto de una alteración mental del profesor. Ambas opciones se sustentan en diversos momentos o acciones de la novela” (Riquelme 24).

¿Resulta que Terri es un perro? ¿Una ilusión del protagonista? A lectura, lectores. Las posibilidades de interpretación son múltiples dependiendo de la perspectiva del lector. Bajo mi punto de vista, Terri es un perro. Un perro que se configura contradictoriamente como humano, inversamente al protagonista, funcionando como un espejo. Aquello queda expuesto en la fantasía de Navarro ya al final de su decadencia, en donde lidera momentáneamente una jauría y pelea con Terri. La batalla en el espejo o en el reflejo. Son rivales en el amor, y claro, Laura Contreras, la alumna de Navarro y de la cual este termina enamorado, es la condicionante tanto del ya enunciado descontrol de Arturo como de la humanización más profunda de Terri, teniendo una relación afectiva con ella, preñándola. Navarro describe a Laura como:

“el misterio. Silenciosa, de piel morena y ojos miel. Una mirada siempre sugerente, de una inteligencia extraña, que no sé cómo describir, quizás le calzaría el adjetivo animal; una inteligencia animal, llena de astucia y profundidad” (Geisse 64).

Si bien son muchas más las lecturas que abordan la obra desde la perspectiva de la periferia y la deficiencia del sistema educativo chileno, la animalidad realmente es posible encontrarla a lo largo y ancho de la obra. Tanto en el fragmento anterior, adjetivos “animalescos” están presentes por toda la narración de Navarro, así, por ejemplo, cuando trata a los alumnos como una “jauría de adolescentes indómitos” o bien, en el personaje del profesor de Física que los trata como “guarenes”: “Hay que decirles a los guarenes que se bañen de vez en cuando. Ese flaco chico que parece quiltro y se cree la muerte tiene olor a pichí” (Geisse 48). Me parece particularmente interesante el hecho de que, efectivamente, las consideraciones de Navarro para con el sentido del olfato son especiales y por sobre otros sentidos (y es aún más sugerente teniendo en cuenta que es el sentido más desarrollado de los perros). Esto queda en evidencia en el “Sentí un olor fuerte sacudiéndome la nariz.” (Geisse 54) antes citado pero, más aún, puesto que existe un capítulo completo en donde se reflexiona sobre el tema.

Acá la “narración intercalada” del capítulo 16 trata sobre algunos de los alumnos que tuvo en su jefatura el profesor Arturo Navarro. Dentro de ellos, existía cierto personaje, el “Jhony”, que de cuando en cuando llegaba muy hediondo al salón de clases. La cosa es que ninguno de sus compañeros se atrevía a decírselo a Jhony, por ende, nuestro narrador se encausa en la solidaria y dura tarea de hacérselo notar. No lo logra. Sin embargo, y al más puro estilo de las novelas intercaladas de *El Quijote*, Navarro concluye con una moraleja

interpelando directamente al lector, y además, haciendo diversas reflexiones sobre el sentido más agudo presente en los perros:

“*Desocupado lector, escúchame* bien: eso mismo te puede estar pasando a ti ahora. Como pasas mucho tiempo contigo mismo, muchas veces ya no sientes tu propio olor. Cuando uno está hediondo, nadie te lo dice, nadie se atreve a decírtelo. Por vergüenza, vergüenza ajena” (Geisse 75 las cursivas son mías).

Marqué con cursivas para hacer notar la interpretación al lector, recurso claro de Cervantes, y además, el “escúchame” que caracteriza muy bien a el narrador antes expuesto por Walter Benjamin. Asimismo, el capítulo intercalado con la anécdota, en mi lectura, forma parte del mecanismo total de la novela y de la figura animal, considerando el sentido del olfato como el más desarrollado de los perros. Ciertamente, Navarro construye su subjetividad a través de la figura cánida, o, más específicamente, trata de huir de sus circunstancias a través de su propia animalidad perruna. Siento que eso se contrapone con el Terri y que estos funcionan como espejos dentro de sus circunstancias. Junto con todo lo anterior y siguiendo la perspectiva nihilista planteada por Álvares (2012) en la literatura contemporánea chilena, el sentido, en este caso del olfato, engaña y, por ende, se puede hacer una relación de eso con la propia incompreensión del ser.

El escape de Arturo. Volver como Buda

Hacer una comparación entre Maruja de *Montacerdos* y Arturo Navarro de *Ricardo Nixon School* no parece ser una tarea fácil. Sin embargo, y en términos generales, podemos afirmar que, por un lado, Maruja es una niña, Navarro un hombre (adulto joven adolescente, da igual, se contrapone a la figura inmersa de inocencia por la que ve y nos cuenta su mundo la pequeña en *Montacerdos*). La ingenuidad de Maruja junto a su innegable potencia creadora de discurso la posiciona muy cerca de la expresión biopoética argumentada por Julieta Yelin (2021) la cual, hace alusión a la imposibilidad de la comprensión (incluso parcial) del entendimiento animal, y, es por ello, que la única forma de abrir una ventana para (si acaso) lograr vislumbrar un rayo de luz es, el arte. En este caso, el arte literario. La potencia creadora de Maruja, entonces, queda de manifiesto en su relato a veces demasiado poético, otras, demasiado real. ¿Qué pasa con Navarro? Navarro, también es un artista. Un artista fracasado,

pero, como habíamos expuesto, contento. “No sé, ganarme algún concurso de poesía o de cuentos o de novela. Quizás el Kino. Pero para qué seguir con la farsa: no escribía nada ni enviaba nada a ninguna parte hace meses. Tampoco había jugado Kino” (Geisse 12). Se desprende de lo anterior que, si bien no con muchas ganas de ser “pro”, Navarro se entrega al bondadoso ejercicio de la escritura. No es que todo artista sea decadente, pero sí en nuestro inconsciente tenemos el estereotipo del músico/escritor borracho, siempre al acecho a la autodestrucción, ni mencionar a la generación *beat*¹⁶ que incluso arrastra adherentes hasta el día de hoy. Navarro pertenece, sin duda, a ese nicho. Marcas textuales de lo anterior las encontramos a lo largo de toda la novela, sin embargo, me parece particularmente interesante argumentarla con una simpatía de Arturo a un estudiante:

“Pero de inmediato otro alumno, un pelado que se había puesto cachos de silicona bajo la piel, me dijo lo mismo. Ese me caía bien: *lo estaba echando todo a perder a propósito, aunque no estoy seguro de que esa fuera la razón por la que me caía bien*. Tenía a su familia desesperada [...] Tenía la cara llena de fierros, huesos y plásticos; quería ser un monstruo deforme y tatuarse la frente, pero le iba a ir bien” (Geisse 72 las cursivas son mías).

Y es que me es difícil no espejear al profesor con el alumno. En realidad, el mismo se espeja en ellos. “Yo -a la larga- me sentía uno más de ellos. A veces soñaba que era su compañero y no su profesor” (Geisse 51). El “autoboicoteo” aparentemente significa harto para Navarro, y es que, la otra opción, es alinearse a un sistema injusto y agotador. Para Navarro es inevitable tanto el participar activamente de la máquina explotadora del capital, como a la explosión y escape hacia su animalidad y consumo de alcohol. Si bien, el gatillante de su escape consiste en el desamor producido por su alumna Laura Contreras y otras circunstancias como la separación e infidelidad de su novia Andrea, la condición de “bomba de tiempo” a punto de explotar para dejar todo y correr se viene tejiendo desde mucho antes. Navarro se sabe flojo, también comprende a la incompreensión misma. Es por eso por lo que en las dos narraciones finales nos cuenta lo que nos cuenta. “Yo andaba en Perú, huyendo de mí mismo. *Lo que es una verdadera estupidez que a veces uno no puede evitar cometer*” (Geisse 133 las cursivas son mías). Está consciente que el “escape” es ilusorio, sin embargo,

¹⁶ La generación “beat” hace alusión a un grupo de escritores estadounidenses de la mitad del siglo XX. Influenciaron al movimiento Hippie y Punk posterior al tratar temáticas como la libertad sexual y el desmedido consumo de drogas y alcohol.

por alcoholismo, testarudez, o simple agotamiento, para Navarro incluso llega a ser aconsejable el hacerlo. Por eso nos deja aquella moraleja al final.

Pero vamos por parte. Como dije, el triste profesor ya venía decadente incluso antes de hacerse profesor. La edad lo estaba cazando y la era hora de salir a ganarse la vida. Luego de algunos meses de trabajo, las precarias condiciones laborales de la media chilena le pegan directo en la cara. Malos viajes, poca plata, estrés, estrés, estrés. Dante Riquelme (2020) establece esta relación del trabajador capitalista con la condición animal del hombre:

“Para el filósofo Byung -Chul Han, en este modo de producción no es ya el cuerpo el objeto de la explotación capitalista, sino que el mayor peso se lo llevará la mente. La expresión del descontento se reflejará entonces en un malestar personal, psicológico, víctima de la *psicopolítica* impulsada por el propio modelo a través de un malestar depresivo (*psicopolítica 32 33*)” (Riquelme 2020).

No quiero incluir nuevos conceptos de cuño filosófico para extender mi análisis, sólo quiero rescatar la idea de que el modo de producción del capitalismo tardío neoliberal en Chile sigue explotando a los trabajadores que, además del resentimiento físico, se le agrega un peso mental mayor, una presión extra. De este modo, Navarro se embarca en una empresa conocida por la media chilena, el estrés, estar siempre atrasado y tener una calidad de vida bastante mala. Es ahí el momento en donde el temporizador de la bomba comienza a palpar:

“Ojalá chocara esta micro de mierda. Ojalá choque, ojalá choque. Así iba repitiendo yo, con el ojo izquierdo saltando, la corbata demasiado apretada, la carpeta al pecho llena de pruebas y trabajos. Cagado de frío, ensordecido por el ruido infernal del motor de la maldita micro que andaba tan lento que difícilmente podría chocar con algo” (Geisse 29).

Además de su característica ironía para representarnos el episodio, Navarro ya se encuentra inmerso en un agotamiento que, junto con sus desventuras amorosas y problemas existenciales, lo llevarán al escape. De este modo, luego de que se hiciera indiscutible la relación de Laura Contreras con el Terri, Navarro nos dice que “Era el comienzo de una de las peores temporadas de mi vida” (Geisse 70) y, con razón, los ya acarreados problemas con Andrea y sus excesos en la ingesta de alcohol se habían tornado cotidianos. Finalmente, Andrea le confiesa a Navarro que lo ha estado engañando y que lo ha dejado de amar, que esto no da para más. “Era de noche y yo diría que me sentía contento” (Geisse 104) así comienza el capítulo 24 y, a mi criterio, el más importante para interiorizarnos en la figura animal que se manifiesta en el narrador. Esa alegría y optimismo notorio en los personajes

fracasados de Geisse hacen que Felipe González (2017) los asocie con el mito de Sísifo de Camus¹⁷. En el capítulo Navarro decide irse por el camino “más fiero de todos: una escalera larga que daba a la plazuela Ecuador” (104). En el lugar, que servía de bar, motel, baño, y muchas otras cosas más, vivían una pandilla de gatos callejeros. La cosa es que, al momento en que nuestro narrador baja, todo estaba tranquilo, salvo por un perro negro que subía:

“Eso sí, mientras yo bajaba, un perro negro subía, escalón por escalón, paciente y cansado. Valparaíso es el patrimonio de la perrunidad. Difícilmente se va a encontrar una ciudad con más perros callejeros. Lo malo es que están feos, llenos de tiña, flacos y machucados. Y cagan en todos lados, ¡cuánta mierda pisé en Valparaíso! Y estoy seguro de que también más de alguna vez pisé mierda humana. *Porque para qué andamos con cosas: muchas de las personas que vivimos ahí no estábamos mejor que los perros. Una buena parte éramos quiltros lanzados a las calles, tristes o alegres, hambrientos o satisfechos, siempre a la buena de Dios. Yo me sentía así: un quiltro sin dueño, que no sabía a dónde ir, qué hacer, dónde estar*” (Geisse 104 105 Las cursivas son mías).

Queda textualmente de manifiesto que, primero, efectivamente un perro subía mientras Navarro bajaba. Tanto Dante Riquelme (2020) como yo, pensamos que es una alegoría al momento en donde Navarro desciende a su “devenir-animal”. En mi caso, no utilizo ese concepto, sólo forma parte del inicio del escape psicosocial que el narrador comienza, para posteriormente mimetizarse y hacerse el “alfa” de una manada de perros. Segundo, la condición perruna de la ciudad de Valparaíso que encontramos detallada en el artículo de Oscar Rosales Neira (2021) y que fácilmente se puede extrapolar a toda región, ciudad y comuna marginal de América Latina. Navarro se sentía contento así, (además porque tenía una excusa para tomar como condenado) siendo un quiltro sin asidero al cual aferrarse, lanzado a la incertidumbre propia de la condición del hombre, un espejo que refleja la animalidad que pertenece a su vez a la incompreensión misma. Con la escalera como alegoría a la “transformación” o al “cambio”, quizás al “viaje”, Navarro se encamina:

“Mientras bajaba por la escalera, el perro negro subía. *Yo iba como contento, Él iba como cansado. Nos cruzamos justo al medio. Yo lo miré. Él no me hizo el menor caso. Seguí bajando*” (Geisse 105 las cursivas son mías).

¹⁷ *El mito de Sísifo* es un ensayo filosófico escrito por el francés Albert Camus, originalmente publicado en francés en 1942 como *Le Mythe de Sisyphe*. El título proviene de un personaje de la mitología griega. En él, Camus discute la cuestión del suicidio y el valor de la vida, presentando el mito de Sísifo como metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre. No obstante, las reflexiones en torno a ella terminan con que uno debería mirar a Sísifo haciendo su esfuerzo "feliz".

Mi lectura asocia metonímicamente la escena que sigue con la escena del capítulo 6 en donde Navarro desea que la micro chocara y él quedara aplastado y muerto al fin. Pero no con eso en específico, sino con lo que sigue en ese capítulo: Navarro se da el consuelo de los tontos y observa a otro trabajador que, ya desesperado por el estrés, comienza a insultar al chofer de la micro para que avance más rápido: “Está estresado, eso es todo, no puede con el estrés. Grita de nuevo: “¡Oye, ¿te está riendo de nosotros? ¡Somos gente que trabaja! ¡¡Apura la micro!! ¡¡¡Apura la micro, te digo!!! [...] ¡¡¡Apúrate, por favor, jetón, vamos todos atrasados al trabajo!!!” (Geisse 29 30). Para Navarro “Algo va a pasar acá” (30), nuestro narrador espera una pelea violenta llena de sangre y dramatismo, nada ocurre. Exactamente lo mismo pasa mientras Arturo baja la escalera para su escape:

“Pensé que tal vez el perro se lanzaría sobre los restos de la comida que le quedaba a la pandilla de gatos y que se armaría una buena: ladridos, maullidos, rugidos, tarascones, zarpazos, persecuciones, emboscadas. *Un buen espectáculo. Deseé que una cosa así ocurriera*, así es que al llegar casi al final de la escalera me di cuenta para ver si mis deseos se cumplían. Varios ojos de gatos brillaban por ahí, pero no había amenaza en ellos. Nada más esa actitud indiferente, despreciativa y elegante que tienen incluso a la mitad de la miseria. Y el perro ya llegaba muy cerca de su territorio. Movié la cabeza, posiblemente había olido su comida, *tal vez su rabia con la vida lo hacía desear furiosamente una buena pelea*. Pero agachó la cabeza y siguió hasta perderse en un callejón” (Geisse 106 Las cursivas son mías).

Ahí está todo, nada más, ni nada menos. La relación metonímica entre los capítulos desemboca en una relación de las mismas características entre el perro y Navarro. El que desea furiosamente una pelea es el narrador. Su rabia con la vida lo hace desearlo. La imposibilidad de comprensión para con su entorno y para con su condición humana se expresa en un deseo que nunca a lo largo de la novela es saciado. Pero que se ve en esas dos escenas, además de en su fantasía final en donde pelea con Terri una batalla épica. Acá la violencia también actúa como canal de asociación con la naturaleza animal de Navarro, no en el sentido jerárquico ya anticuado y discutido del “razón/pasión” sino como una configuración subjetiva de la animalidad latente del protagonista. Finalmente, todo eso lo lleva a un frenesí de consumo de alcohol durante tres días para mimetizarse totalmente con la figura del perro a método de escape: “Eran como las once de la mañana y yo ya estaba borracho” (111).

En el capítulo 26 procede a contarnos los recuerdos de su travesía en donde, a mitad de su decadencia, se encuentra con Laura y Terri. Luego de molestar y se rechazado por dos chicas sentadas -cabe mencionar que él las asocia con Laura y Andrea de la siguiente forma: “*Ese par de perras de la Andrea y de la Laura habían rechazado mi cerveza*” (117 las cursivas son mías)- en un local donde nuestro protagonista se toma unas cervezas y un whisky, es golpeado y echado del lugar. El punto importante de esto es que “para ese entonces ya llevaba esa chaqueta extraña que había sacado de no sé dónde” (118) y efectivamente esa chaqueta desconocida que aparece en medio del viaje alcohólico de Navarro se asocia fuertemente a uno de los rasgos más característicos de Terri: el perro con chaqueta.

“Próxima foto: acariciando a un perro callejero. Después comprando vienasas al dueño de un carro de completos para dárselas. No solo a él, sino a los otros cuatro perros que andaban con él. Pobres perros sin dueño. Qué van a ser pobres. Felices son. Pasan hambre, tienen tiña, los atropellan, los matan para dárselos a los leones de los circos, los atrapan para el 21 de mayo y los duermen para que no molesten en los desfiles, pero son libres. Qué van a ser pobres, son libres. Igual mueren de muertes espantosas más temprano que tarde. Qué van a ser libres, son pobres” (Geisse 118).

Me parece pertinente instaurar aquí un apartado para comparar cómo es que Arturo Navarro hace una descripción de los perros tal como Maruja lo hace en *Montacerdos* sobre las palomas: “Al lado de las palomas que para mí eran mágicas. Flotaban. Las palomas empezaron a ser mis vecinas. No sé si me querían pero yo sí” (Jara 29). Ambos narradores se encuentran en una posición tanto mimética como de identificación con sus respectivas figuras animales.

Siguiendo con el viaje de escape de Navarro, pasa a liderar momentáneamente una jauría: “Pronto me vi caminando por las calles del plan de Valparaíso seguido por mi jauría personal. *Yo era el macho alfa*” (Geisse 118 las cursivas son mías). La identificación con la figura del líder también juega dialectalmente con la posición de profesor del narrador, por otro lado, para Dante Riquelme (2020) estos factores influyen para argumentar una *crisis de masculinidad* en el personaje.

El escape psicosocial de Navarro ya está funcionando (ilusoriamente) mientras se encuentra en esta posición de macho alfa. El campo en el cual se desenvuelve ahora está dentro de la manada:

“Había un perro negro con un feo pelón en el lomo que estaba envidioso de mí, se podía ver claramente. Pero por ahora yo era el líder. No por mucho tiempo, parecía decir el perro negro. *Lamentablemente no eran de esos perros que hablan, por lo que tenía que adivinar lo que pensaban.*” (Geisse 118 las cursivas son mías).

¿Quiénes son esos perros que hablan? ¿las caricaturas? ¿el Terri? Lo cierto es que la dimensión del discurso, tanto en este caso como en las exposiciones imaginadas por Navarro hacia su curso, o, incluso, la pelea contra Terri que se nos cuenta con detalles llena de acción y sangre, quedan relegadas al plano de lo “que no puede ser” o sea, hay una incomunicación. Incomunicación que puede asociarse a la incompreensión que se desprende del protagonista para consigo mismo y para con su mundo, en donde, finalmente, encuentra su lado perruno como, al igual que Maruja en *Montacerdos*, un lugar de consuelo: “Yo me sonreía. Era el jefe de una manada de perros a los que había comprado con vienasas” (Geisse 120). Finalmente, cuando Laura irrumpe con su sugerente pancita y hace que Arturo se devuelva sobre sus pasos a llorar al cajero, se rompe la ilusión del escape, y se cae en la desesperanza:

“Y ahí, con la tarjeta en la mano, a punto de ponerla en la ranura, el llanto se desató. Solté la tarjeta y me tomé las manos para esconder mis imparables sollozos, pero no pude. Lloré y lloré por un buen rato, sentado ahí frente a la puerta del cajero. Los perros se sentían incómodos, pero no se fueron. No entiendo muy bien por qué era que lloraba así. Tal vez por Laura. Tal vez por mí. Tal vez por lo absurdo de toda esa situación. Tal vez por lo triste de mi condición. Tal vez por todo eso junto: *por la horrible hora del quiltro que me encontraba pasando*” (Geisse 127 las cursivas son mías).

Conclusiones

Montacerdos de Cronwell Jara Jimenez y *Ricardo Nixon School* de Cristian Geisse resultan ser narraciones con múltiples características, no obstante, el apartado animal pareciera ser un tópico central en ambas obras. La problematización de la figura animal en cuanto a la forja de la subjetividad de los protagonistas narradores pone en tensión permanente a los textos haciendo que para el lector la “jerarquía” animal/humano quede en cuestión. En las páginas que componen este trabajo, intenté aportar cuestiones centrales para el análisis textual y comparativo de estas obras haciendo uso de herramientas teóricas que permiten una mayor

libertad interpretativa bajo el alero de la Estética de la Recepción y la Biopoética. Siguiendo esos lineamientos y mis propios criterios, logré identificar las particularidades que vinculan la figura animal (de la paloma en el caso de Maruja, y del perro en el caso de Arturo Navarro) a los personajes narradores para forjar sus subjetividades y, además, como puerta de escape ilusorio a sus respectivas situaciones particulares.

La imposibilidad del conocimiento de lo real para nuestra especie hace que, a su vez, sea imposible la comprensión del estadio animal que forma parte del hombre. Aquellas reflexiones que, actualmente, muchos estudiosos de diversas áreas se encuentran investigando en el movimiento impulsado por el “giro animal” o “cuestión animal” vertientes del poshumanismo no han sido abordadas por la crítica literaria con la importancia que tiene dentro de la propia crítica en sí, haciendo que el análisis de los textos para con el uso de las figuras animales se convierta en una revisión sistemática de interpretaciones basadas en conceptos de cuño filosófico, psicológico, pedagógico, etc. Considero importante “volver al texto” para, desde ahí, reflexionar y analizar cómo está jugando en el tablero literario la figura animal en las narrativas latinoamericanas contemporáneas.

Una ardua empresa que, ciertamente, en este pequeño trabajo de grado es imposible de abarcar, si quiera un poco, en sus complejidades y particularidades. No obstante, y con un poco de ayuda del concepto esbozado por Julieta Yelin (2020) de la “biopoética”, traté de rastrear el “genio creador” que se desprende de los protagonistas narradores de las obras analizadas. Aquello, hace referencia a que es una forma de encontrar -si es que es posible- algún grado de comprensión sobre nuestra esencia animal, y eso es justamente a través del arte, en este caso, el literario y que se refleja en la figura de estos personajes ficticios. Los narradores de las obras presentes en este estudio forman parte del estereotipo del artista, haciendo que dentro de ellos la figura animal funcione como un método de escape ilusorio a sus respectivas situaciones.

Partiendo por Maruja en el caso de la novela corta *Montacerdos*, la figura de la paloma no actúa de una forma metafórica u alegórica de algún simbolismo particular que representa este animal, sino que, por el contrario, adquiere una significación problemática al estar en permanente tensión con la configuración de la narradora. Del mismo modo que Maruja quiere y se siente cómoda al estar rodeada de palomas, utiliza aquella preferencia para mimetizarse y fantasear con un escape de su propia realidad que es ilusorio. La potencia creadora que

contiene el personaje (junto, por supuesto, con Yococo, el hermano protagonista) se manifiesta en la potencia del lenguaje poético que utiliza para describir algunas situaciones. Si bien a lo largo de la novela corta de Jara Jiménez co-existen una variedad de lenguajes que dialogan entre sí (coloquial, indígena, poético, etc.), el lenguaje poético de la narradora se potencia, a su vez, con la figura animal que configura su propia subjetividad.

Por otro lado, y siguiendo la misma línea, en *Ricardo Nixon School*, el narrador y protagonista, Arturo Navarro, un feliz fracasado escritor, comienza un trabajo de profesor en un colegio periférico para sustentar su vida. Si bien su “faceta artística” sólo se nos sugiere en algunos pocos apartados de la novela, el armazón temático que recubre la figura de Navarro se potencia con el característico estereotipo del artista decadente y fracasado. Como explicité en el interior del análisis, pareciera ser que los personajes geissianos tienen a ver el fracaso como una suerte, una posibilidad de no encanallarse en la cima del éxito. De todos modos, el personaje de Arturo Navarro se nos presenta como un adulto joven con “problemas adolescentes”, en cuyo caso su rol de profesor se espejea con ser su propio alumno. En aquella búsqueda estéril por significado, nuestro protagonista atraviesa una decadencia llena de excesos y alcohol, propiciadas por la aparición de su rival y nuevo alumno: El Terri. A lo largo de toda la narración la figura del perro, y de Terri, hilan las temáticas adyacentes haciendo que la animalidad, la figura animal, el “giro animal” el “devenir-animal” o cualquier otra denominación teórica quede expuesta de manera sugerente. El personaje de Terri pone siempre en tensión al relato obligando al lector siempre a especular y a reflexionar. Por otro lado, Navarro adopta a la figura del perro como parte de su proceso de escape ilusorio que tiene cabida en el episodio en donde lidera una jauría. La desesperación y marejada de sentimientos de Navarro lo hacen “bajar la escalera” de la animalidad para eclosionar y verse así mismo como la figura del perro. Todo ello, como concluimos, fue sólo un escape ilusorio de la incompreensión del narrador consigo mismo y con su mundo.

Finalmente, queda decir que una ligera comparación textual entre dos obras tan sugerentes para con el apartado animal en la narrativa latinoamericana contemporánea es insuficiente para determinar cómo está funcionando la figura animal actualmente en nuestro territorio. Sin embargo, pudimos encontrar ciertas características que parecieran sugerir la importancia simbólica que distorsiona y tensa permanentemente al símbolo y, a la configuración de las subjetividades de los personajes.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto*. Trad, Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006
- Baquero Goyanes. *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad, 1998.
- Batjín, M. *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Metales Pesados, 2008.
- Coloma, Marco Antonio. “Picaresca chilena”: Revista dossier 32 (2016). Web. Visitado el 9 de diciembre del 2019. <https://www.revistadossier.cl/resenas>
- Cragolini, Mónica. *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- Cragolini, Mónica. “Animales kafkianos: el murmullo de lo anónimo”. *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Buenos Aires: La Cebra, 2010. 99-120.
- Calarco, Matthew. *Zoographies. The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Castaño, B. . A propósito de lo psicosocial y el desplazamiento. *Desplazamiento forzado: dinámicas de guerra, exclusión y desarraigo*, 187-196. 2004
- Castel, Elisa. *Diccionario de mitología egipcia*. Alderabán, 1995.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Trad. José Vásquez Pérez. Madrid: Pre-textos, 2004.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.
- Eichenbaum, B. *Sobre la teoría de la prosa*, T. TODOROV (antol. y prol.) (1965).
- Espinoza, Patricia. “Fauna colegial” Las últimas noticias. 27.05.2016. Web. Visitado el 20 de diciembre del 2021. <http://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2016-05-27&NewsID=346085&BodyID=0&PaginaId=70>
- Foucault. M. *Defender la sociedad*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 1992
- García Martos Aitana ; Núñez Martos Eloy. “Zooiconología y literatura imágenes de los animales entre la tradición folklórico-literaria, las artes y el simbolismo”. *Edetania: estudios y propuestas socio-educativas*, ISSN 0214-8560, N°. 49, 2016, págs. 75-90

- Geisse Navarro, Cristian. *Ricardo Nixon School*. Santiago: Editorial Planeta, 2016
- González, F. Geisse, Cristián (2016). Ricardo Nixon School. Santiago: Emecé, 144 P. *Logos: Revista De Lingüística, Filosofía Y Literatura*, 27(2), 350–353. Recuperado a partir de <https://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/view/950>, 2017.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Trad. Arantza Saratxaga Arregi. Barcelona: Herder, 2012.
- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Trad. Alfredo Bergés. Madrid: Herder, 2014.
- Jara, Cronwell . *Montacerdos*. 1981. Editorial San Marcos: Lima, 2006.
- Kis, A., Huber, L. & Wilkinson, A. Social learning by imitation in a reptile (*Pogona vitticeps*). 2015. *Anim Cogn* **18**, 325–331. <https://doi.org/10.1007/s10071-014-0803-7>
- Neira, Hernán. La difícil distinción entre humanos y animales. *Revista de filosofía*, 2017, 73, 161-178.
- Riquelme, Dante. Entre lo humano y lo animal: sujeto, animalidad, narración y comunidad en Ricardo Nixon School de Cristian Geisse. 2020. Universidad de Chile. Informe Final Seminario de Grado.
- Subercaseaux, Bernardo, et al. *El mundo de los perros y la literatura (Condición humana y condición animal)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- Subercaseaux, Bernardo. “Narrativa perruna y picaresca en Chile: Condición humana y condición animal”. *Hispanamérica* 124 (2013): 41-49.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003. Print.
- Sábato, E. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona, Seix Barral, 1979.
- Valles Calatrava, J. R. / F. Alamo Felices. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Saobreña, 2002.
- Vilches, Pino Emilio. “Monstruos, animalidad y biopolítica en Montacerdos de Cronwell Jara”, *Viterna, revista de humanidades, arte y cultura independiente*. ISSN: 2530-6014, N° 3, Marzo 2018.
- Yancovic, Carolina. El diablo como alegoría del capitalismo en la obra de Cristian Geisse. 2018. Universidad de Chile. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura.
- Yelin, Julieta, y "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en “Investigaciones de un perro”." *Anclajes*, vol. XV, no. 1, 2011, pp.81-93. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22435826006>

Yelin, J. *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons. 2020
DOI: <https://10.25154/book4>. Licencia: CC BY-NC 4.0

Yelin, Julieta. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo. 2015

Yushimito del Valle, Carlos. *Ilegitimidad y fantasmagoría política: Una lectura del sujeto desechable en Montaceros de Cronwell Jara*. Anales de Literatura Hispanoamericana 2013, vol.42, Núm. Especial, 29-40

Wolf, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2010.