

ANIMALES ERRANTES

Dos reflexiones sobre la zooliteratura de Wilson Bueno*

ANIMAIS ERRANTES: DUAS REFLEXÕES SOBRE A ZOOLITERATURA DE WILSON BUENO

Julieta Yelin**

*Universidad Nacional de Rosario/
CONICET, Argentina*

RESUMEN

La zooliteratura de Wilson Bueno, con su minucioso trabajo de deconstrucción genérica – entendiendo al género en dos sentidos, como categoría literaria y como criterio biológico con el que la ciencia y la filosofía han organizado durante siglos el ámbito de la vida – desmantela un conjunto de operaciones instituidas por la tradición humanista en sus vertientes literaria y filosófica. Esa labor de deconstrucción, seña de identidad que lo liga al linaje kafkiano, hace aparecer lo animal como anomalía que atraviesa los textos y vuelve a ambos, textos y animales, inclasificables.

PALABRAS-CLAVE

Wilson Bueno, Zooliteratura, Anomalía

EL LENGUAJE ANÓMALO

La escritura de Wilson Bueno es uno de los territorios más productivos de la zooliteratura latinoamericana de las últimas décadas. Por un lado, establece un diálogo lúcido e irreverente con la tradición de representación teriomorfa, no solo con las fábulas y los bestiarios canónicos, sino también con un conjunto de textos de nuestro continente que en los años de la segunda posguerra habían dado ya una vuelta de tuerca a las formas instituidas de figurar y pensar la animalidad. Las filiaciones son bastante evidentes: el *Manual de zoofilia* evoca el *Bestiario* de Juan José Arreola y los “Zoo” de João Guimarães Rosa, con sus retratos líricos cargados de melancolía por una animalidad perdida, convertida en fetiche u objeto en desuso. *Jardim zoológico* dialoga de modo explícito con el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero en un ejercicio de recopilación similar, aunque carente del tono erudito y enciclopédico de

* N. do Ed.: Devido a um problema de editoração, este artigo não foi publicado na edição impressa.

** juliyelin@yahoo.com.ar

aquél – Bueno no establece con los animales una relación de saber; salvo contadas excepciones, no cita fuentes librescas ni recoge textos de autores consagrados; su compendio recupera fuentes orales, leyendas indígenas sudamericanas que se incorporan a su escritura abandonando la referencia al origen, que parece siempre lejano e impreciso, por no decir inexistente. *Cachorros do céu*, por su parte, tiene un tono humorístico muy monterrosiano, pero produce también un desplazamiento respecto de su antecedente; si las fábulas del guatemalteco parodiaban la moraleja clásica al tiempo que afirmaban una moral del “escribir bien” y del “escritor bueno”, Bueno –valga la redundancia – escribe al límite de la agramaticalidad y de la impersonalidad, cuestionando los modos de pensar el animal a partir de una problematización de los propios mecanismos del lenguaje y de las operaciones con que éste clasifica y ordena el mundo.

La literatura animal de Bueno es excepcionalmente fructífera, por otro lado, pues, porque responde de formas sutiles y complejas al contexto de profundización de la crisis que atraviesan desde hace al menos un siglo los discursos humanistas, cuestionando las categorías con las que se trazó la frontera entre el animal humano y el resto de los animales y sobre las que se edificó el mito de la condición humana. Ese diálogo literario con los discursos filosóficos tiene, por supuesto, una infinidad de aristas; me gustaría aquí reflexionar puntualmente sobre cómo los textos de Bueno procuran abandonar, al menos en sus momentos más luminosos, la perspectiva antropocéntrica, exponiendo su propio movimiento creativo; es decir: cómo en lugar de ofrecer conceptos que trazan límites y asignan identidades, dan cuenta de su precaria estabilidad, generando nuevas representaciones, imaginarios, e incluso lenguas en continua transformación. Dicho de otro modo: cómo, al poner en suspenso las definiciones y distinciones a las que son sometidos los seres vivos, arrojan luz sobre la callada existencia de un continuo vital, de un umbral inhumano sobre el que se recortan las singularidades organizadas en especies, géneros y familias. La escritura de Bueno, con su minucioso trabajo de deconstrucción genérica –entendiendo al género en dos sentidos, como categoría literaria y como criterio biológico con el que la ciencia y la filosofía han organizado durante siglos el ámbito de la vida – desmantela ese conjunto de operaciones organizadoras para exponer lo animal como anomalía que atraviesa los textos y vuelve a ambos, textos y animales, inclasificables. Y ese desmantelamiento, creemos, es central para comprender y analizar la filiación de la obra de Bueno con la de Franz Kafka, fundador de un nuevo modo de pensar literariamente la relación de lo humano con el resto de lo viviente.

En efecto, una de las anomalías más ostensibles en la zooliteratura de Bueno es la que atañe al género literario: ¿son pequeños ensayos, poemas en prosa, microrrelatos, entradas enciclopédicas? Como sea, no son textos anómalos simplemente porque no se ajusten a las normas genéricas, sino porque en un gesto kafkiano, quizás el gesto kafkiano por excelencia, simulan ajustarse a ellas al tiempo que las dinamitan desde adentro. Así, uno podría decir que a simple vista *Jardim zoológico* y *Manual de zoofilia* son bestiarios, el primero de impulso preponderantemente narrativo, el segundo más bien poético, y que *Cachorros do céu* es un fabulario. Pero no; no hay fábula ni bestiario en sentido estricto en la obra de Wilson Bueno. En primer lugar, porque no hay un tratamiento metafórico de los animales: ni el lenguaje ni los animales son en estos textos entidades reconocibles, sujetas a pautas estables y discernibles. El lenguaje de Bueno se orienta

siempre hacia la transgresión de los límites y la disolución de las oposiciones; en este caso, entre los imaginarios de lo humano y lo animal – dicotomía imprescindible para la elaboración de una construcción metafórica exitosa –, pero también en lo que atañe a los diversos niveles discursivos, disolviendo la distinción que opera, como señala Jens Andermann, entre escritura y oralidad, y entre voz narrativa, voz poética y voz dramática.¹

Mar paraguay es, en este sentido, un texto programático; en la “noticia” con que se abre el libro el escritor realiza una declaración de principios que podría servir para leer toda su obra: advierte allí sobre la importancia de la lengua guaraní, que opera como espacio transicional en la frontera entre el portugués y el español, entre “los arrulhos del portugués ô los derramados nerudas en cascata”, dice, “num solo só suicídio de palabras anchas”.² Esas *palabras anchas* son el mayor escollo de la construcción metafórica, que se desvanece en las extensas cadenas metonímicas producidas por la mezcla y mutación de los lenguajes.

Toda me esfuerzo para erguer-me con las manchas y gran exercítos de hormiga, todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos con el guarani que viene a mim, hormiga, tahií, taiíquaicurú, hormigas, chilreantes, tahií, tahiícuairú, aririi, aracutí, pucú.³

La unidad conceptual que requiere la construcción metafórica –para evocar otra cosa, la hormiga debe primero ser una hormiga – se disuelve en las derivaciones que transforman el sentido; y esas derivaciones se obtienen mediante la alternancia entre los vocablos de las tres lenguas, una alternancia que no sostiene el hilo de un orden sintáctico – un sustantivo en un idioma, un adjetivo en otro, etc. – sino que desorganiza la estructura esperable de las frases, exponiendo una teoría de la traducción como continuo de transformaciones y no como conjunto de relaciones de simetría, equivalencia y semejanza. Lo que se revela en el lenguaje de Bueno es que la hormiga del castellano no es la misma que la del guaraní; que la hormiga no es una idea inmutable que persiste bajo las palabras que cada lengua le asigna sino una superficie inestable a la que es imposible anclar un contenido figurado. Ese uso fronterizo e intensivo del lenguaje es el mismo que Deleuze y Guattari observan en la literatura de Kafka, a quien le atribuyen precisamente la invención técnica que permite la exposición de una zona de pasaje entre humanidad y animalidad, desterrando de modo definitivo la metáfora animal: “‘No hay ya designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado.’ La metáfora, que supone el transporte del vocablo de una zona del sentido propio hacia un sentido figurado, es sustituida (...) por la variación anómala del sentido.”⁴ En *Mar paraguay*, Bueno experimenta con la variación anómala del sentido a través de su portuñol errático, conjunción de lenguas entre las que hay, como apuntó Néstor Perlongher, una vacilación, una oscilación permanente que las

¹ ANDERMANN. *Abismos del tercer espacio: mar paraguay, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada*, p. 151.

² BUENO. *Mar paraguay*, p. 11.

³ BUENO. *Mar paraguay*, p. 27.

⁴ SAUVAGNARGUES. *Deleuze. Del animal al arte*, p. 69.

integra en un sistema en el que el error se vuelve la norma: “una [lengua] es el error de la otra, su devenir posible, incierto e improbable.”⁵ En otros de sus textos, como *Jardim zoológico* o *Manual de zoofilia*, esa variación asume formas que son producto del trabajo con imaginarios preexistentes, y la engañifa genérica es aún más ostensible; siempre, sin embargo, Bueno recurre al error como método constructivo y como piedra de toque de su moral literaria, que pone en el centro de la escena lo fallido, lo impreciso, lo que no tiene patrón, jerarquía ni linaje.

ANIMALES INSIGNIFICANTES

El error es una noción muy apropiada para analizar el segundo aspecto productor de anomalía genérica, el que impide la organización y clasificación del universo animal que los textos construyen. Ciertamente, los animales de *Jardim zoológico* y *Manual de zoofilia* parecen el resultado un error de la naturaleza, son verdaderas anomalías, de formas y conductas imprecisas o directamente desconocidas, producto de uniones azarosas, de futuro imprevisible: bichos imposibles de catalogar, en tanto cuestionan los principios lógicos que rigen cualquier catálogo. En el bestiario canónico cada animal es la suma de sus atributos, definición que se acentúa aún más cuando se trata de un híbrido: una parte de un animal más otra parte de otro, etc; en los textos de Bueno los animales son verdaderas anomalías porque niegan desde su misma constitución los principios de identidad y no contradicción; pueden, por ejemplo, ser a un tiempo diferentes e iguales que otros animales, como los guapés del *Jardim*, que “são em tudo idênticos aos jaguaras”,⁶ o pueden existir y no existir a la vez, como los sombras: “Os sombras não existem. Reside aí a singular natureza destes monstros dotados de braços e pernas e cabelos.”⁷ Sus cuerpos, en lugar de formarse por la suma de las partes, son producto de mutaciones y mezclas casuales, de variaciones anómalas. Es el caso, por ejemplo, de una “especie” de cobra nacida de la unión del hombre y la yarará: “Zoólatras chilenos que pesquisaram o mito na aldeia de Soledad, encontraram histórias de homens que engravidaram a yarará, acrescentando ter dela nacido, algum tempo depois, uma espécie feroz de cobra.”⁸ Estos errores naturales producen individuos que no pertenecen a ninguna especie y para los que, por tanto, no existe categoría de análisis. Hay que pensarlos por vez primera. Tampoco es posible establecer una clasificación que los incluya – ni siquiera paródica o disparatada, como en el tan citado inventario borgeano de “El idioma analítico de John Wilkins” – porque Bueno se encarga de que no haya momentos de condensación; las descripciones mutan continuamente, de modo que la identidad es siempre un espejismo, algo que, conforme nos acercamos, se vuelve insignificante.

Reflexionando sobre la zooliteratura de Kafka, Mónica Cragolini ha observado que en esos relatos los animales son siempre empujados al ámbito de lo monstruoso o de lo

⁵ PERLONGHER. Sopa paraguaya, p. 8.

⁶ BUENO. *Jardim zoológico*, p. 15.

⁷ BUENO. *Jardim zoológico*, p. 71.

⁸ BUENO. *Jardim zoológico*, p. 51.

insignificante, donde se resisten a ser “sujetados” por la significación. Los textos de Bueno admiten también esa lectura, aunque quizás en ellos lo animado inclasificable esté más próximo de lo insignificante que de lo monstruoso, pues el monstruo es siempre, por más radical que sea su extrañeza, el resultado de un gesto constructivo afirmativo (una hibridación, una exageración, una deformación que ha llegado a término). Las criaturas de Bueno no llegan nunca a ser o ya han dejado de ser al momento del retrato, jamás “son” en tiempo presente. Algo parecido, si no nos equivocamos, sucede con las criaturas kafkianas, que están siempre en tránsito de una existencia a otra –un mono deviniendo hombre, un perro que ya no es perro, un hombre transformándose en insecto. Esas desubjetivaciones son producto de lo que Deleuze y Guattari llaman la utilización menor de la lengua, esa suerte de pérdida de significación de las palabras y de las imágenes que éstas producen en favor de la búsqueda de un umbral, de un límite diferido del lenguaje.

En el *Manual de zoofilia* esa utilización menor de la lengua, generadora de insignificancia, tiene como procedimiento central el de la metonimia, verdadero motor de la variación que impide la cristalización del sentido. No hay aquí la mezcla de lenguas de *Mar paraguay* sino un trabajo lúdico y plástico con el portugués. En el pasaje dedicado a las panteras las imágenes transitan de un ser viviente a otro, negando explícitamente cualquier relación figurativa o de equivalencia –“Espreguiçante a pantera é inglório passear de pêsego, só paina e pêlos – pluma? (Teu gesto calado, tua cabeça baixa, negam qualquer equivalência).”⁹ La experimentación con las posibilidades de la separación del animal de sus atributos, que Kafka indagó de modo notable en sus relatos (pues ¿quién es Samsa una vez ha perdido su forma humana?; o acaso ¿sigue siendo un perro Kalmus una vez que deja de reconocerse como parte de la comunidad perruna?), tiene como efecto la emergencia de una sustancia vital deslindada de anclajes identitarios. La fragmentación y el desorden aplicados en el *Manual* a los cuerpos (alas, ojos, plumas, pelos, bocas, cuellos) y a las acciones (relincho, rechinar, mordida, gemido, devoración, zumbido, orgasmo, vuelo, fuga), combinada con la inestabilidad de la voz, que no se sabe muy bien de dónde proviene ni a quién se dirige, y sumada a las elipsis, las inversiones sintácticas y los anacolutos, crean un imaginario vital anárquico, en el que todo se relaciona de modo metonímico. Lo animal y lo vegetal no son aquí categorías que organizan el mundo sino zonas de tránsito donde se producen afinidades e intensidades, tal como se anuncia desde el epígrafe shakesperiano que abre el libro: “A planta chamada mandrágora é afin com o reino animal porque grita quando é arrancada e esse grito pode enloquecer quem o escuta.”¹⁰ En Bueno la idea de diversidad del mundo es reemplazada por la de variación: no es que las especies se multipliquen sino que es imposible pensar ese mundo a partir de la noción de especie. En su trabajo “La vida impropia. Historias de mataderos”, Gabriel Giorgi analiza cómo la falla, la inestabilidad inherente a la noción de especie, estudiada por pensadores críticos de los discursos humanistas, emerge nítidamente en los lenguajes estéticos, en las representaciones que abordan la relación entre los seres vivientes, y entre la vida y la

⁹ BUENO. *Manual de zoofilia*, p. 45.

¹⁰ BUENO. *Manual de zoofilia*, p. 5.

muerte. Esa emergencia no sólo reformula los modos en que se representa lo viviente sino que también elabora un pensamiento en el que lo imaginario, en tanto espacio de apertura a lo transicional, tiene un lugar primordial.

Para terminar, y retomando lo planteado al comienzo de estas líneas, un breve apunte sobre la inscripción de la obra de Bueno en la tradición zooliteraria. Como hemos procurado argumentar, el diálogo que sus textos establecen con los animales kafkianos es crucial para pensar su proximidad con el pensamiento posthumanista, cuyo origen se remonta precisamente a los años en que se gestaron las ficciones de Kafka. Estas resonancias estéticas e ideológicas permiten, además de iluminar algunas zonas muy interesantes de la obra de Bueno, realizar una separación de aguas útil a la hora de pensar de modo más general la literatura animal contemporánea. Es posible que algunos de sus representantes latinoamericanos más célebres, como Jorge Luis Borges y Augusto Monterroso, pertenezcan – pese a su declarada admiración por la obra de Kafka – a una tradición pre-kafiana. En ellos la perspectiva antropocéntrica es todavía ostensible; ya sea que se sitúe en el campo del saber, como en el caso de Borges, o en el de la moral literaria, como en el de Monterroso,¹¹ el yo humano es siempre un eje indiscutible en torno del cual giran las estrategias de escritura y las elaboraciones de los imaginarios de animales, por lo que ningún procedimiento de desobjetivación puede tener lugar – quizás en sus textos haya monstruos, pero no animales insignificantes. En cuanto a las pautas genéricas, los cuestionamientos suelen asumir la forma de la parodia, pero ésta no es formal, sino temática: ambos llevan al absurdo los supuestos que rigen los textos de la tradición, y sin embargo no hacen más que reafirmarlos al exhibir su supervivencia. El bestiario de Borges y Guerrero continúa siendo un bestiario, y las fábulas de Monterroso son fábulas morales en su acepción más convencional, como lo eran aquellas en las que los animales prestaban su forma a los hombres o a axiomas morales, sin acarrear ningún tipo de consecuencia filosófica o biopolítica. Esta evidencia es útil para distinguir en la contemporaneidad la literatura que se inscribe en la tradición de representación clásica de los animales de aquella que, como la literatura de Bueno, adhiere a esa “tradición de la crisis” inaugurada probablemente por *La transformación*. Como sucede con algunos textos de Clarice Lispector y de João Guimarães Rosa, para circunscribirnos al corpus de la literatura brasileña, la ficción elabora un pensamiento del animal y de lo animal que conmueve los fundamentos epistemológicos del humanismo, y que, por tanto, cuestiona el tratamiento literario, ético y político que se viene dando a los animales desde hace siglos. La literatura de Bueno, como toda la zooliteratura de linaje kafkiano, dialoga con las reflexiones del pensamiento posthumanista, respondiendo –muchas veces con nuevas preguntas – a uno de sus interrogantes fundamentales: ¿existe una línea divisoria incuestionable entre lo humano y lo animal? La respuesta es la exposición literaria –virtual, imaginaria – de múltiples zonas fronterizas y móviles entre ambos territorios, espacios transicionales en los que a veces el ocasional acallamiento de los axiomas humanistas deja oír el rumor, el murmullo indescifrable de la vida.



¹¹ Para un desarrollo más amplio de este tema, véase YELIN. La fábula del buen escritor y del escritor bueno: Monterroso por sí mismo.

RESUMO

A escritura de Wilson Bueno, com seu minucioso trabalho de desconstrução genérica – entendendo “gênero” em dois sentidos, como categoria literária e como critério biológico com o que a ciência e a filosofia organizaram durante séculos o âmbito da vida –, desmantela um conjunto de operações instituídas pela tradição humanista em suas vertentes literária e filosófica. Esse labor de desconstrução, senha de identidade que o une à linhagem kafkiana, faz aparecer o animal como anomalia que atravessa os textos e volta a ambos, textos e animais, inclassificáveis.

PALAVRAS-CHAVE

Wilson Bueno, zooliteratura, anomalia

REFERENCIAS

- ANDERMANN, Jens. Abismos del tercer espacio: mar paraguayo, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada. *Pensamiento de los confines*, v. 26, p. 149-157, invierno-primavera 2010.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- BUENO, Wilson. *Manual de zoofilia*. Ponta Grossa, PR: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.
- BUENO, Wilson. *Jardim zoológico*. São Paulo, Iluminuras, 1999.
- BUENO, Wilson. *Cachorros do céu*. São Paulo, Planeta, 2005.
- BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2005.
- CRAGNOLINI, Mónica. Animales kafkianos: el murmullo de lo anónimo. In: _____. *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Buenos Aires: La Cebra, 2010. p. 99-120.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*. Por una literatura menor. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1978.
- GIORGI, Gabriel. La vida impropia. Historias de mataderos. *Boletín 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario*. En prensa.
- GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín. Prólogo. In: _____. *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 9-34.
- KAFKA, Franz. *Bestiario*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- KAFKA, Franz. La transformación. In: _____. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 2002. t. I. p. 599-630.
- MONTERROSO, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- PERLONGHER, Néstor. Sopa paraguaya. In: _____. *Mar paraguayo*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2005. p. 7-10.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze*. Del animal al arte. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- YELIN, Julieta. La fábula del buen escritor y del escritor bueno: Monterroso por sí mismo. *Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata, año XV, n. 16, p. 1-7, 2010.