

Cuerpos humanos/atributos animales: una lectura de la obra de Patricia de Souza

Human bodies/animal attributes: an interpretation of Patricia de Souza's work

Romina Irene Palacios Espinoza
Universität Salzburg, Salzburg (Austria)
romina.palacios@sbg.ac.at

Resumen

Este artículo abarca el análisis de tres textos literarios de la autora peruana Patricia de Souza (*El último cuerpo de Úrsula*; *Electra en la ciudad*; *Erótika: escenas de la vida sexual*) desde el enfoque de la representación relacional entre cuerpos humanos y atributos animales. Con este planteamiento se privilegia una postura de reflexión en la que lo humano y lo animal se disponen en una línea continua de devenir, lo que deshecha la idea de una oposición tajante excluyente entre ambas categorías, puesto que se sostiene que lo animal ya coexiste en lo humano.

Palabras clave: devenir animal; cuerpo vivido; cuerpo físico; reificación; alteridad.

Abstract

This article covers the analysis of three literary texts by Peruvian author Patricia de Souza (El último cuerpo de Úrsula; Electra en la ciudad; Erótika: escenas de la vida sexual) from the perspective of the relational representation between human bodies and animal attributes. This approach privileges a posture of reflection in which the human and the animal are arranged in a continuous line of becoming, which undoes the idea of an excluding categorical opposition between the two, since it is maintained that the animal already coexists in the human.

Keywords: *Becoming-Animal; lived body; physical body; reification; otherness.*

Introducción

Las referencias animales en los textos literarios de la escritora Patricia de Souza no llegan a asumir un rol protagónico; sin embargo, es en su exclusiva incorporación

en las narraciones y en una cierta calidad repetitiva de afecciones o contextos que se implican con estas referencias sobre el que recae su interés de análisis, puesto que conduce a interrogarse si este uso de entidades animales y características que apelan a la animalidad de una figura, acción o sensación solo adquiere la potencia de su representación a partir de este y no de otro referente.

En otras palabras, a través de la observación del aspecto animal en la obra de De Souza se intenta reconocer qué funciones se concretan mediante el empleo del imaginario animal, ya sea como elemento de comparación o haciendo alusión a uno de sus atributos. Se podrá así mostrar si su narrativa se sigue nutriendo de la ampliamente conocida noción del animal y de lo animal que representa un “otro” desconocido y amenazante, o si más bien “la animalización del humano aparece como principio máximo de abyección y degradación social” (Ferreira, 2005, p. 123) en su obra. Es conveniente destacar que en el contexto de los estudios literarios centrados en la temática del cuerpo se aprecia un debate floreciente en torno a la animalidad. Ejemplo de ello son el trabajo monográfico de Gabriel Giorgi (*Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, 2014) y el volumen editado por Adriana López-Labourdette, Claudia Gronemann y Cornelia Sieber (*Cuerpos extraordinarios. Discursos y prácticas somáticas en América Latina y España*, 2017), entre otros. Para el presente artículo serán considerados algunos aspectos del análisis de Giorgi, puesto que aluden a un enfoque sugerente que viene en sintonía con la faceta de la obra de De Souza que se desea examinar.

Algunos apuntes sobre Patricia de Souza

Patricia de Souza representa una de las voces más llamativas y notables de la literatura latinoamericana contemporánea. Esta escritora, nacida en Perú (Ayauccho) y residente actualmente en Francia,¹ ha encontrado una recepción no solo dentro de la constelación académica peruana y latinoamericana, sino que esta llega también a extenderse al espacio germano y franco-parlante a través de las traducciones al alemán y al francés de su novela *El último cuerpo de Úrsula* (*Der letzte Körper von Úrsula*, traducida por Peter Treppe) y de su relato corto “Desierto” (“Désert”, traducido por Catherine Charruau), respectivamente.

Las características de su obra expresan una transgresión de límites genéricos, que preparan el contexto y el fondo que da nacimiento a narraciones

¹ El 24 de octubre de 2019 se anunció por redes sociales la lamentable muerte de la escritora Patricia de Souza en París.

que oscilan entre lo ficticio, lo (auto)biográfico y lo ensayístico y, que aunque delaten cierta actitud de pertenencia geográfica mediante sus figuras, el “yo” casi omnipresente en estos relatos da aviso de una postura liminal vivida. Asimismo, aparece de manera continua a lo largo de sus narraciones interrupciones, adiciones y apariciones de elementos metatextuales que refuerzan el efecto transgresor de su escritura, pues exhiben de este modo un propagado interés en tematizar y poner en tela de juicio la actividad escritural y la fuerza/poder del lenguaje.

Cuerpo, erotismo y cuestiones existencialistas alrededor del binomio identidad-alteridad conforman la triada que distingue a sus textos. Las narraciones de De Souza se hallan dictando un movimiento pendular entre memorias y novelas, resaltando así la fluctuación entre géneros explícita que, en ciertas ocasiones, llega a ocasionar un efecto desconcertante o perturbador en el lector.

El cuerpo es tema axial de sus relatos. De él parte la iniciativa argumental y a él llega el conglomerado de vaivenes por los que recorre la instancia narrativa. Como indica Carmen Márquez Montes (2003), el imaginario de la obra de Patricia de Souza aborda una nueva concepción del cuerpo, la cual se entreteje con una violencia mostrada como “realidad circundante vital y fuente literaria” (p. 200).

En correspondencia con la temática corporal se muestra el despliegue de un imaginario en el que se aprecia, por un lado, la elección específica de un ente animal y, por otro, se apela a este en su calidad genérica para bosquejar la posición y el sentir de un cuerpo que es representado como campo discursivo y simbólico. Es a través de un imaginario metafórico animal bastante restringido, pues hace uso únicamente de la categoría generalizada “animal” o de una variedad limitada de ejemplares animales, que revelan y exponen sentimientos o sensaciones que, al mismo tiempo, permiten impulsar la narratividad.

Propuestas de lectura del imaginario animal en la obra de Patricia de Souza

Con el fin de sistematizar las referencias animales que se abstraen de la lectura de las obras elegidas de Patricia de Souza, sin que esto signifique un intento de simplificación o jerarquización, sino más bien de ordenamiento, se presentarán estas a partir de dos perspectivas entendidas de la siguiente manera:

- 1) La función del uso de referencias animales, en este caso específico, la figura leonina, con lo que se intenta dirigir la atención hacia el comportamiento y la per-

sonalidad del personaje protagónico, atribuidos desde el complemento animal o las características con que son descritos.

2) El uso del término “animal” a modo de mención genérica para expresar y resaltar la marginalidad del humano, quien está envuelto en un proceso de “devenir-animal” que guarda intrínseca relación con la percepción del cuerpo.

En ambos casos se aprecia una aproximación polivalente y múltiple al imaginario animal, sin que esto implique necesariamente un amplio catálogo de funciones de este imaginario en la obra de De Souza. Más bien, las constantes que se aprecian en el uso de referencias animales son, por lo general, señal de un intento de simbiosis y sobre todo, de la intención de desdibujar las líneas que separan al humano de su negación, el no-humano, el animal, para así enfatizar en la fuerza simbólica que se produce a través del proceso de hibridación, ese “devenir” que en la obra de De Souza se da preponderantemente entre el cuerpo de la mujer y el animal.² Es en este sentido que se muestran sugerentes los conceptos “femme animalisée” y “animal féminisé”.

Une femme animalisée est perçue comme objet esthétique, mais un animal humanisé menace les frontières de l’identité humaine et enfreint les lois de l’esthétique. Un animal féminisé, qui plus est, renforce une vision de la femme associée depuis Aristote à un être passif, incapable de raison, inachevé. (Desblache, 2012, p. 8)³

En los ejemplos a mostrar, las representaciones, aunque correspondan en su mayoría a la idea de la “femme animalisée”, se encuentran a su vez inscritas en un campo de tensión en el que la transgresión de fronteras identitarias y estéticas es el movimiento que las coloca en una posición de umbral, capturando de este modo algunas propiedades relacionadas también con las otras representaciones del “animal humanisé” y del “animal féminisé”.

² Se encuentran, sin embargo, algunos casos aislados, en los que se combinan atributos animales para singularizar la presencia de un personaje masculino, en este caso específico, su capacidad cinestésica y sus características físicas y de personalidad: “Rola siempre tuvo algo de pantera negra, incluso en sus movimientos y en su manera de desplazarse por el mundo, como una fiera cautelosa. Y también tenía del rapaz, las uñas y la avidez tramposa de esas aves” (De Souza, 2006, p. 123).

³ Mi traducción al español: “Una mujer animalizada es percibida como un objeto estético, pero un animal humanizado amenaza los límites de la identidad humana y se enfrenta a las leyes de la estética. Un animal feminizado, más bien, refuerza una visión de la mujer asociada desde Aristóteles a un ser pasivo, incapaz de razonar, incompleto”.

Figuras leoninas/atributo fêlido

Si bien la obra de Patricia de Souza cuenta con indicaciones de animales pertenecientes a diversas especies, la figura leonina y el atributo fêlido asumen un rol relevante en cuanto elementos de comparación de rasgos físicos y corporales de ciertos personajes. Además, llama la atención que estas figuras o atributos sean incluidos en correspondencia casi exclusiva con aspectos físicos concernientes a figuras femeninas. Para su consideración se tomará en cuenta un par de pasajes de *El último cuerpo de Úrsula* (De Souza, 2009).

Úrsula Res es la protagonista de esta narración, quien a partir de un accidente, del cual no se informa con mayor detalle, vivencia un proceso de desequilibrio y fragmentación identitaria, que se refleja asimismo en una fragmentación corporal a raíz de una parálisis que se expande paulatinamente por todo su cuerpo:

Hasta el día en que sufrí mi primera parálisis, mi vida era un conglomerado de hechos más o menos con sentido y armonía. Entendía la contradicción, y hasta el dolor, como parte de esa confrontación entre el mundo y lo que soy en el tiempo y en cada una de esas partículas que lo componen; pero cuando ocurrió el accidente, comprendí algo que estaba más allá de todas las ideas que podía haber aprendido o hasta inventado; comprendí que existía únicamente como carne, materia, moléculas condenadas a transformarse en partículas que ignorarían la sutileza de mis sentimientos; comprendí que dentro de mí estaba la muerte, y así conocí el odio que nace de esa frustración. Cuando ocurrió el accidente, entendí lo esencial: que el final empieza por la ausencia de placer. (De Souza, 2009, p. 13)

Como ya se puede abstraer del párrafo anterior y se aprecia, asimismo, en el siguiente, esta situación lleva a la protagonista a enfrentarse a un sinfín de cuestiones existenciales que ponen en el centro de sus reflexiones el recuerdo del deseo del cuerpo y las ansias por recuperarlo en las circunstancias actuales en las que se encuentra:

Mi cuerpo me sorprendía como un extraño y revelaba la vida en sus formas más secretas y despóticas negándole a mi voluntad la posibilidad de satisfacer mis necesidades físicas y psicológicas. La peor negación: no sentir placer. (De Souza, 2009, p. 14)

La desesperación ante la pérdida de decisión y comando sobre su cuerpo y, asimismo, al percibir el dominio y autonomía que va ganando este sobre ella,

subrayan un mecanismo de fragmentación, en el que se hace evidente y equiparable la discusión propuesta por los conceptos *cuerpo vivido* y *cuerpo físico*. Ambos han sido propuestos en la cuna de la filosofía fenomenológica y de los estudios de la filosofía antropológica, cuyos representantes son Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Helmuth Plessner, entre otros. Estos pensadores, conocidos como “filósofos postcartesianos” (Stockmeyer, 2004, p. 26), intentan superar la dicotomía cartesiana conformada por una relación jerárquica entre la mente y el cuerpo.⁴ Para ello, los filósofos germanoparlantes se sirven de una singularidad que ofrece el idioma alemán y que no encuentra equivalente absoluto ni en el inglés ni en los idiomas romances: la diferenciación conceptual de *Körper* y *Leib*. Con el empleo de ambos términos se propone considerar al cuerpo a modo de una entidad que contiene dos caras distintas que, sin embargo, se encuentran en una constante correspondencia recíproca. Por un lado, se entiende *Körper* como la dimensión objetiva, perceptible desde su exterior, mientras que *Leib* pertenece a la dimensión sensible, percibida y experimentada subjetivamente por una persona (Burghard, 2018, p. 557). De esta manera se descarta observar al cuerpo en términos de una sustancia subordinada al razonamiento de la mente.

Ya que el concepto *Leib* es un término que se encuentra exclusivamente en el idioma alemán, en el caso del español han sido planteadas algunas alternativas que proponen asemejar la idea que conlleva su homólogo alemán, entre las cuales el concepto *cuerpo vivido* es el que quizá mayor aceptación ha encontrado. Es en este sentido que al hablar de *Körper* y *Leib* se hace referencia al *cuerpo físico* y al *cuerpo vivido*, respectivamente. Esta breve digresión será retomada posteriormente con algunos de los ejemplos seleccionados, puesto que en ellos se pone en evidencia el proceso de interacción entre cuerpo físico y cuerpo vivido.

De vuelta al texto de De Souza, Úrsula Res, la protagonista e instancia narrativa de *El último cuerpo de Úrsula*, nos ubica con su relato en el contexto anterior y posterior al accidente que sufre, creando así dos pendientes temporales si bien contrarias, pero que se entrecruzan en una perseverante dinámica de atención a los “llamados” del cuerpo.

⁴ La angustia cartesiana de la división entre el alma y el cuerpo se manifiesta en varios textos de Patricia de Souza. Uno de los ejemplos más sugerentes en este sentido se observa en *Electra en la ciudad* en el diálogo entablado entre Magdalena y Soledad: “Incluso cuando hago el amor, me da mucho miedo sentir mi cuerpo. ¿Es extraño, no? Siempre he tenido miedo de que la división entre el alma y cuerpo de veras exista”. “¡Ja, no seas tonta! Solo puedes pensar esas cosas porque estás viva”. “¿Te lo juro! Que tu cuerpo muera pero que tu conciencia persista. De chica, no podía dormir” (De Souza, 2006, pp. 66-67).

Las evocaciones del pasado suelen estar acompañadas de descripciones o aproximaciones sinestésicas y de sensaciones y posiciones corporales que, al mismo tiempo, desempeñan en la narración no solo una función prosopográfica, sino también etopéyica:

Nunca he respetado las formas y he tratado de revelar mis sentimientos aunque me avergonzara de ellos, he asumido el peso de ser locuaz y consecuente. Ha sido así desde que estaba en el colegio y tenía que mantenerme en pie, erguida (sin encoger los hombros, cosa que hago ahora con más frecuencia) frente al resto de alumnas que se burlaban de mis cabellos, mi falda sin planchar, mi chompa de color. Porque no sé si he dicho que tengo los cabellos lacios, pero rebeldes, y cuando iba al colegio no los peinaba: los amarraba en una cola de caballo que era algo así como una flor salvaje sobre mi cabeza. Aquella flor que mi amiga Irene amaba y se ofrecía a peinar en los recreos mientras tomábamos el sol, estiradas igual que unas leonas sobre las escaleras. (De Souza, 2009, p. 50)

En esta cita es obvia la construcción de dos grupos marcantes en los que resalta cierto tono de exclusión y discriminación de la figura narradora cuando niña. Aunque aparezca de manera menos evidente, la figuración de las “leonas” como elemento símil recalca esa rebeldía y ese “salvajismo” con el que la narradora junto a la “flor salvaje”, figura que usa para describir la forma desordenada de sus cabellos atados, relata un recuerdo específico de su niñez. La separación y, en términos más concretos, la exclusión que ha experimentado la narradora durante la etapa escolar influye en una actitud de indomabilidad asumida por ella misma y con la cual se enfrenta al exterior representado por el “resto de alumnas”. Al aplicar la figura de las “leonas” para remarcar la posición de distensión de la narradora y su compañera de clase Irene durante la hora de los recreos se juega al mismo tiempo con el valor antagónico del animal, puesto que la leona (y, en trazos generales, la figura leonina) convoca por antonomasia la imagen directa de un animal indomable, activo y en una constante posición de alerta y acecho, aunque en realidad se trate de una información imprecisa, ya que estos mamíferos carnívoros pasarían la mayoría del tiempo descansando y en un estado inactivo.⁵

⁵ Aunque los siguientes datos no brindan mayor contingente informativo a nuestro campo de análisis, son colocados aquí simplemente a modo de explicación complementaria: *“On the average, lions spend about two hours a day walking, ranging from a few minutes to 6 hours 15 minutes, which was the longest period noted. About 40 to 50 minutes of the day are spent eating, but, of course, several days may elapse*

La imagen hostil de la figura leonina es en este sentido intercambiada por una imagen dócil y reposada del animal, lo que acentúa una atmósfera pasiva, que no necesariamente deviene en una caracterización amansada de la protagonista. Es justamente con la imagen ambivalente de este animal –establecida, desde un punto de vista semántico, mediante su carácter ambiguo expuesto en valores positivos y negativos (García García, 2009, p. 33)– con la que se construye el aparato prosopográfico y etopéyico de la protagonista.

El uso de atributos félicos se aplica, en otro caso, a la caracterización del personaje de Irene, pero en una clara tendencia de comparación fisionomónica animal⁶ (las relaciones de semejanza, simetría y proximidad entre los animales y los humanos, expresadas particularmente en el rostro [Leite Júnior, 2015, p. 63]):

Irene, ¿sabes que tu nombre significa paz en griego? Nunca te lo dije aunque lo sabía, [...] yo tenía a mi madre que me creía todo lo que le decía desautorizando la versión de la directora, y por eso me expulsaron para siempre del colegio, Irene. ¿No te lo dije? ¿Vale la pena decírtelo? Ni siquiera sé si nos podríamos reconocer. Tus cabellos eran muy rojos y tus ojos muy atigrados. ¿Sabías que te odiaba por eso, por ser más bonita que yo? (De Souza, 2009, p. 51)

El uso del atributo “atigrado” para hacer referencia a una característica física de Irene sirve a la narradora de realce de las facciones de su amiga y como fundamento de un sentimiento que admite en una especie de confesión que guarda relación con el pasado y que se dirige a un interlocutor no presente (por lo menos, no físicamente).

“Devenir-Animal”: el umbral entre atributos humanos y animales

Una mirada cuantitativa de la obra de De Souza muestra que la mención genérica “animal” es usada en mayor número en comparación con otras figuras o atributos animales específicos. Si tomamos en cuenta la postura disconforme de Jacques Derrida en *El animal que luego estoy si[gui]endo* (2008) frente al ímpetu

without feeding only to be followed by a night during which 4 to 5 hours may be spent at it. The rest of the day, about 20 to 21 hours on the average, the cats are largely inactive” (Schaller, 1972, pp. 121-122).

⁶ “A Fisiognomonía é a ciência que se dedica a explorar essas associações simbólicas entre o animal e o humano, e floresceu sobretudo na Idade Média. [...] Embora esteja na base do pensamento darwiniano, a Fisiognomonía, ao explorar as semelhanças do corpo humano com os corpos de várias espécies animais e suas implicações psicológicas, parecia ampliar essas relações, fungindo ao reducionismo do estudo evolucionista” (Ferreira, 2005, p. 127). Véase también en cuanto a la “fisiognomía animal” el estudio de Jurgis Baltrusaitis (1999).

generalizador del hombre para estimar a todo aquel ser vivo que cae en la rúbrica de la categoría animal, deberíamos asumir que esta generalización o, mejor dicho, simplificación de las especies animales en un único término funciona en el caso de De Souza justamente de manera estandarizada. Además, el modo del empleo narrativo del término animal en la obra de De Souza pareciera dar respuesta a la cuestión que Derrida una y otra vez plantea: “La cuestión *previa y decisiva* será saber si los animales *pueden sufrir*” (Derrida, 2008, pp. 43-44).⁷ A pesar de su recurrente empleo, se pone de manifiesto que el genérico “animal” acoge una función comparativa similar en todos los casos, aunque con una intensidad distinta, pues hace referencia a un cuerpo de mujer enfrentado o en interacción con un agente masculino. Es así que el uso de dicho nombre genérico para articular la correspondencia entre este y la mujer aludida no solo se presta a la identificación físico-corporal de la persona en cuestión, sino que, asimismo, materializa la experiencia que ese cuerpo está viviendo.

Presentaré a continuación un ejemplo con el fin de echar un primer vistazo a esta caracterización en la que se establece la conexión entre la mujer (y, específicamente, su cuerpo) y un animal como término universal y colectivo, con el que no solo se intenta comparar este cuerpo, sino que sobre todo sirve de indicio para construir la atmósfera de la experiencia de dicho cuerpo. Este ejemplo proviene de *El último cuerpo de Úrsula*, obra ya referida en los ejemplos de las figuras leoninas y atributos félicos.

Fui fraternal con toda mi miseria para gozar del placer de poseer un cuerpo. La miseria que nos hace más animales, más indefensos: ¿no lo somos siempre?, ¿no estamos constantemente expuestos a que nos suceda cualquier cosa? Hay gente que se siente tan segura [...] pero yo comprendí muy rápido mi fragilidad. (De Souza, 2009, p. 33)

La inserción del término “animales” en este ejemplo sirve para expresar y subrayar la sensación de miseria a la que se refiere la narradora e indicar también un proceso, una transformación —“la miseria que nos hace más animales”—, en la que lo “específicamente humano” (y para esto tomo las palabras de Gabriel Giorgi) no es definido “por oposición o segregación del animal o de lo animal”,

⁷ Si bien el texto citado de Derrida posibilita una ampliación del análisis de la animalidad y de la actitud relacional del hombre frente al “animal” en la tradición histórico-filosófica, el presente artículo no profundizará en estos argumentos, aunque no se ignora la importancia de los aportes de Derrida con respecto al estudio de la animalidad y su correspondencia con aspectos como la miseria.

sino que más bien dicha “distinción normativa entre lo humano y lo animal es desplazada por líneas de continuidad, contigüidad, pasaje y ambivalencia entre cuerpos humanos y animales” (Giorgi, 2014, pp. 28-29).

El desplazamiento de la “distinción normativa entre lo humano y lo animal” a la que hace mención Giorgi se hace patente en el párrafo citado, en el que si bien se articula una suerte de binomio mujer-animal (que en sentido general comprende también al binomio mujer-naturaleza), este no delata incompatibilidad u oposición entre sus componentes – ontológica, bien podríamos llamarla –, sino más bien un intento de expresión del devenir en el que la narradora, Úrsula Res, se encuentra envuelta; un devenir en el que es impulsada debido a la sensación de miseria que experimenta ante la progresiva parálisis de su cuerpo y que como declara nos hace y, en concreto, la hace más animal, más indefensa.

Al equiparar lo animal con lo indefenso queda clara la intención detrás del empleo del término genérico “animal” en este ejemplo: declarar la susceptibilidad y fragilidad del cuerpo y, a su vez, dar notoriedad a la transformación en el que este se halla involucrado.

La idea del “devenir-animal” había sido ya formulada a modo de una línea de fuga por Deleuze y Guattari en su análisis de la obra de Kafka y es perceptible en este ejemplo, sobre todo si tenemos en cuenta lo siguiente:

Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas [...]. (Deleuze y Guattari, 1978, p. 24)

Una sensación de cierta simbiosis que se detecta en lo expuesto por Deleuze y Guattari se distingue justamente por la intención de desdibujar la frontera entre el humano y el no-humano, o sea el animal, y así enfatizar en la fuerza simbólica que se produce a través del proceso de “convertirse en”, lo cual se deslinda también del pasaje citado.

No obstante, hay cierto matiz en el párrafo citado que desentona con lo expuesto por ambos teóricos. En *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari exponen su crítica a la constante lectura edípica que muchos de sus contemporáneos hicieron de la obra del escritor checo, sobre todo en relación con su *Carta al padre* sobre la que generalmente se apoya este tipo de observaciones. La “línea de fuga” a la que hacen mención ambos autores entendida como motivo para “traspasar el umbral” o que conduce hacia el pasaje entre el humano

y el animal concuerda en cierta medida con lo expuesto en “la miseria que nos hace más animales, más indefensos” (De Souza, 2009, p. 33). En este sentido, la miseria va marcando la pérdida de la condición humana, lo que guía al sujeto involuntariamente hacia un estado de impotencia y de desamparo, exponiendo su condición animal.

Pero, si esta “línea de fuga” además de ser motivo que impulsa al sujeto a traspasar el umbral, provoca también como lo indican Deleuze y Guattari “la posibilidad de una salida por la cual escapar [...] sacar primero la cabeza derribándolo todo antes que agachar la cabeza y seguir siendo burócrata, inspector o juez y sentenciado” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 24), entonces estamos frente a una postura distinta en cuanto a la línea de fuga del devenir animal que se observa en el ejemplo de De Souza. ¿Por qué? Porque en el caso del párrafo elegido, la animalización del sujeto a la que apela la narradora Úrsula Res, “la miseria que nos hace más animales” (De Souza, 2009, p. 33), no es un acto de resistencia ni de escape, es decir, no es el escape definitivo de una situación de opresión, sino más bien, es la caracterización de un cuerpo sufriente en el proceso de devenir animal, que en este caso declara notoriamente un sentido de abyección. En esta dirección se ubica otro párrafo de la misma obra, *El último cuerpo de Úrsula*, en el que se toma de intertexto un poema del escritor peruano Jorge Eduardo Eielson⁸ y quizá con el cual queda aún más clara la idea formulada:

[...] ha sido la fuerza devoradora de una frase lo que me ha hecho comprender mi miseria, mi soledad; y me he sentido miserable de miseria, en toda su plenitud, y aquí me gustaría citar un poema de un poeta peruano que admiro mucho y que tiene un apellido muy raro para ser peruano: Eielson. El poema dice: Un animal acorralado y sin caricias/en un círculo de huesos. Y latidos.

Un animal acorralado y sin caricias: es lo que he tratado que los demás comprendan antes de juzgarme [...]. (De Souza, 2009, p. 69)

De manera análoga, aunque incluso con un tono aún más desdenoso, aparece el “animal” como referencia genérica en *Electra en la ciudad*, texto publicado en el año 2006 y cuya hibridez se pone en evidencia desde su configuración a partir de intercambios epistolares y diálogos. En suma, se trata de un texto polifónico

⁸ El extracto citado en el siguiente ejemplo proviene del poema “Cuerpo mutilado” de la obra *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson (1996).

en el sentido dado por Bajtín,⁹ en el que la novela se presenta “como un género artístico regido [...] por el diálogo dinámico de una pluralidad de conciencias” (Medeiros-Lichem, 2006, p. 41).

Tenemos el siguiente pasaje:

Cuando es niña un chico de su edad la (le sic!) hace sentir la fealdad y la sangre se le hiela. Su cuerpo le pareció igual al de un animal ofrecido en la carnicería: colgada de un gancho, la espalda de vértebras redondas y en punta. Pensó en un cuadro de Rembrandt. [...] Y sintió su cuerpo expuesto y colgado, a la vista de todos, en una carnicería. (De Souza, 2009, p. 18)

Es a través de la interacción con otra persona (“un chico de su edad”) que Soledad, uno de los personajes de *Electra en la ciudad*, vivencia una experiencia corporal que la reduce y somete a un estado de autoreconocimiento animal. No obstante, la animalidad a la que se hace alusión posee un mayor valor semántico, puesto que en este caso se trata de un animal-cadáver, que inscrito en el ámbito espacial de una carnicería acentúa la reificación corporal de Soledad.

Una imagen afín en relación con la del animal colgado en la carnicería como resultado de la relación entre un sujeto oprimido y un sujeto opresor se manifiesta en otro pasaje de *Electra en la ciudad*:

[...] ella también quiere decirlo todo, ella también quiere pintar, remover algunas reglas privadas, dejar de pelearse consigo misma, no sentir más esa horrenda sensación de ser un pedazo de animal descuartizado que cuelga de un gancho [...] ¿Cómo había podido querer a un ser tan violento? Sentía de nuevo su cuerpo colgado de un gancho en la carnicería. (De Souza, 2009, p. 119)

En este contexto vale destacar el proceso “péndulo” postulado por el filósofo y médico alemán Thomas Fuchs. Él indica que el ser humano se encuentra relacionado con su cuerpo vivido y su cuerpo físico en una interacción que marca un movimiento pendular de ida y venida. Es en este movimiento que se traspassa de la identificación de “ser un cuerpo vivido” a la corroboración de “tener un cuerpo físico” (Fuchs, 2013, p. 84). A este proceso denomina Fuchs “la reificación del

⁹ “In Problems of Dostoevsky’s Poetics, Bakhtin describes the polyphonic novel in varying ways, emphasizing slightly different aspects of it each time he mentions it. It consists of a ‘plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses [...] a plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world (PDP 6)” (Vice, 1997, p. 123).

cuerpo vivido en cuerpo físico (manipulable)” (*Die Verdinglichung des gelebten Leibes zum (manipulierbaren) Körper*) (Fuchs, 2013, p. 83); proceso que implica una toma de conciencia del cuerpo físico, el cual puede ser incitado por distintos fenómenos tales como un tropezón o situaciones de cansancio, apatía y, más concretamente, este se manifiesta en contextos de lesión, enfermedad, parálisis (Fuchs, 2013, pp. 84-85). En esta línea se cuenta con otro fenómeno que provoca dicha toma de conciencia, la cual se observa en el ejemplo anterior de *Electra en la ciudad*. Es una mirada fría, despectiva, hiriente de un Otro la que provoca este proceso de transformación de un cuerpo vivido (tácito, implícito, sensible) a un cuerpo físico (tangible, material), lo que conlleva asimismo la producción de sentimientos de vergüenza e inhibición en la persona sobre la que se dirige esta mirada (Fuchs, 2013, p. 85).

Esta sensación de animalidad (“Y sintió su cuerpo expuesto y colgado, a la vista de todos, en una carnicería”) recibe mayor potencia al expresar la experiencia de ser exhibida a la mirada de todos; unos otros que provocan el sentir de un cuerpo a modo de materia insensible; en definitiva, un cuerpo muerto.

La marcada alteridad que se suele vincular al hablar del enfrentamiento del humano frente al animal deriva, por lo general, en una construcción dicotómica que traspasa el ámbito ontológico y alcanza otra construcción dual descrita en términos de cultura y naturaleza. Al animal, ese otro, salvaje o dócil, rebelde o domado, se le atribuye habitualmente el ámbito de la naturaleza, mientras que al humano se lo localiza como agente de la cultura. Dicha diferenciación ha sido ya anotada por distintos investigadores, entre ellos la teórica Mieke Bal, quien ve en ciertos discursos que representan el traspaso de humano a animal y viceversa una problemática, pues no se trata tanto de un traspaso, un devenir como lo hemos venido presentando, sino más bien como un corte en seco entre ambos. Esta observación se debe a que la representación del Otro se subraya en un discurso que implica una relación semántica sobreentendida entre animales y humanos, específicamente, entre animales y mujeres.

Esta idea la expresa Mieke Bal en relación con el *American Museum of Natural History* de New York, para lo cual expone una interpretación del recorrido propuesto por una entidad que acusa, entre otras cosas, una postura etnocéntrica:

[The Statue of Queen Maya] represents a woman, “naturally” as close to animals [...] The metaphorical equation of “woman” with “nature,” so familiar in the culture betokened by and surrounding this museum, mediates between mammals and fore-

ign peoples, emphasizing the otherness that justifies the relegation of those peoples to this side of Central Park. (Bal, 1992, p. 568)

Devenir-animal, ya sea como Deleuze y Guattari lo formulan a partir de la obra de Kafka a modo de rebelión del opresor, o ya sea como se aprecia en los ejemplos presentados de De Souza a modo de materialización de la experiencia del cuerpo oprimido y expuesto, no dan necesariamente cuentas de una diferenciación precisa ni tajante entre el humano y el animal. En sí la idea que se esboza con mayor claridad es que lo animal convive en lo humano y que es solo una experiencia (en De Souza, traumática, de denigración y que condiciona la interacción casi absoluta con un sujeto masculino) la que desencadena el reconocimiento de ambas naturalezas en uno mismo y el paso del umbral que separa a una de otra; umbral que puede ser traspasado incontables veces y nunca de manera definitiva.

En correspondencia con esta idea valga la mención de Julieta Rebeca Yelin (2017), quien motivada por la idea de una revisión ontológica y ética entre lo que se supone ser “humano” propone lo siguiente:

Esa reevaluación tomará como herramienta fundamental la noción de hibridez, que para el crítico tiene estrictamente el sentido de entender que el hombre es animal y humano, que ambas naturalezas conviven en él. Este deslizamiento conceptual cambia de modo definitivo la ecuación a la hora de pensar la relación del hombre con los animales no humanos y, como consecuencia, obliga a deconstruir minuciosamente los discursos antropocéntricos. (Yelin, 2017, pp. 36-37)

Conclusiones

A partir de los dos últimos ejemplos de la obra de De Souza se muestra que en cierta medida la referencia genérica “animal” hace mención en términos más precisos a un estado animal o, en otras palabras, a la animalidad del ser humano, y es así como funciona en la narrativa de De Souza: a modo de un atributo que acompaña la caracterización de la experiencia del traspaso entre lo humano y lo animal y no necesariamente como atributo de la otredad absoluta.

Sin embargo, y aunque a través de la indicación de este traspaso, del devenir animal, se relativice la diferenciación entre ambas naturalezas/ambos estados, tampoco puede ser aseverado rotundamente que entre ellas no haya distinción alguna. El devenir animal compromete una pérdida de atributos de lo humano y, al mismo tiempo, una apropiación de nuevos atributos (animales), lo cual en la imagen del animal expuesto en una carnicería o descuartizado y colgado (como en los últimos

dos ejemplos de la imagen del “cadáver animal”) se cristaliza en una especie de “tercer cuerpo”, el espacio “umbral” entre un cuerpo vivo y un cuerpo muerto –en este caso, por lo menos, uno muerto de manera simbólica–. Un tercer cuerpo como lo define Gabriel Giorgi (2017), entendido como “cuerpo entre, hecho de materias entre ambos” (p. 228) y que en su devenir animal/cuerpo animal se va constituyendo como mercancía, dejando vislumbrar dinámicas biopolíticas entre sí (p. 230).

En resumen, dos grupos han sido analizados: primero, aquel conformado por la inclusión de la figura leonina o atributos félicos, los cuales se encuentran en estrecha relación con la caracterización tanto prosopográfica y etopéyica de algunos personajes, y con la que se subraya una intención de diferenciación y de intencional (auto)exclusión de un sistema representado por las compañeras de clase y la escuela; y segundo, el grupo que considera el término “animal” como referencia genérica, a partir del cual se ha hecho el análisis de la propuesta de Deleuze y Guattari del devenir-animal y con la que se apoya la reflexión sobre el descarte de la otredad como estado absoluto en beneficio de una posición umbral en la que conviven los atributos tanto humanos como animales.

De este segundo grupo se derivan tres categorías: “animal indefenso”, “animal acorralado” y “animal expuesto/colgado-pedazo de animal descuartizado = cadáver animal”. Para culminar, podría unírsele a estas categorías la imagen del “animal vejado” extraído de *Erótika: escenas de la vida sexual*:

Creyó de pronto que se iba a echar a llorar, pero no se movió, como un animal que se dejaba tomar para cumplir con su función, sin saber si copulaba o hacía el amor. [...] Parecía un animal al que habían distinguido de los demás al hacerle aquella marca sin gozar y con los ovarios pesados, como si se le hubiesen hinchado. (De Souza, 2009, p. 24)

En esta cita se repite expresamente la fórmula del genérico “animal” para describir la experiencia de un cuerpo miserable, denigrado y en directa interacción con un sujeto masculino. De esta manera consolida este segundo grupo un sistema narrativo basado en cuatro categorías que, aunque estimulan diversas imágenes, convergen al acusar desamparo, impotencia y miseria en los sujetos/cuerpos envueltos en dicho devenir.

Referencias bibliográficas:

Bal, M. (1992). “Sagen, Zeigen, Prahlen”. En M. Bal (Ed.), *Kulturanalyse* (pp. 72-116). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Baltrusaitis, J. (1999). *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Burghard, A. B. (2018). "Körperlichkeit und Leiblichkeit". En K. Böllert (Ed.), *Kompendium Kinder- und Jugendhilfe. Band I* (pp. 553-575). Wiesbaden: Springer VS.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Desblache, L. (2012). *Hybrides et monstres: transgressions et promesses des cultures contemporaines*. Dijon: EUD.
- De Souza, P. (2004). "Désert". *La Nouvelle Revue Française*, 569, pp. 298-308.
- _____ (2005). *Der letzte Körper von Ursula*. Solothurn: Lateinamerika Verlag.
- _____ (2009). *El último cuerpo de Úrsula*. Lima: Sic.
- _____ (2006). *Electra en la ciudad*. Lima: Alfabuara.
- _____ (2009). *Erótica: escenas de la vida sexual*. Sevilla: Barataria.
- Eielson, J. E. (2006). *Noche oscura del cuerpo*. Lima: Jaime Campodónico.
- Ferreira, E. M. (2005). "Metáfora animal: a representação do outro na literatura". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 26, pp. 119-135.
- Fuchs, T. (2013). "Zwischen Leib und Körper". En M. Hähnel; M. Knaup (Eds.), *Leib und Leben* (pp. 82-93). Darmstadt: WBG.
- García García, F. d. A. (2009). "El león". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1(2), pp. 33-46.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gronemann, C.; López-Labourdette, A. y Sieber, C. (2017). *Cuerpos extraordinarios. Discursos y prácticas somáticas en América Latina y España*. Barcelona: Linkgua-Digital.
- Leite Júnior, J. (2015). "La celebración de la cara oculta: la predominancia de la imagen del ano en la pornografía contemporánea". En C. A. Barzani (Ed.), *Actualidad de erotismo y pornografía* (pp. 62-79). Buenos Aires: Topia Editorial.
- Márquez Montes, C. (2003). "Los placeres robados en *El último cuerpo de Úrsula* de Patricia de Souza". En C. de Mora Valcárcel; A. García Morales (Eds.), *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana* (pp. 197-208). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Medeiros-Lichem, M. T. (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Schaller, G. B. (1972). *The Serengeti Lion. A Study of Predator-Prey Relations*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stockmeyer, A. C. (2004). *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press.
- Yelin, J. R. (2017). “Breve estado de la cuestión animal”. *Perífrasis*, 8(15), pp. 29-43.