

La muerte del animal: Imagen sintomática y alianzas subalternas en “Nós matamos o cão tihoso” de Luis Bernardo Honwana y “Vamos a matar los gatitos” de Álvaro Cepeda Samudio

Eliana Díaz Muñoz¹

Resumen: Este trabajo presenta un estudio comparado entre “Nós matamos o cão tihoso” del escritor mozambiqueño Luis Bernardo Honwana y “Vamos a matar los gatitos” del colombiano Álvaro Cepeda Samudio. Escritos con 14 años de diferencia y con una fuente común en la narrativa moderna norteamericana, pero, al mismo tiempo, atravesados por contextos de producción diferenciados, ambos relatos exploran la relación entre la muerte del animal, la infancia y la violencia desmedida sobre “cuerpos descartables”. Bajo la comprensión de las imágenes literarias cual imágenes crítica y sintomáticas en el sentido que les da Didi-Huberman (1997), siguiendo a Benjamin, se formula una comparación que explora la potencia política de esta imagen. La representación literaria del animal y de su muerte abre la discusión sobre los alcances y las limitaciones de una noción de “soberanía” humana como la capacidad y el derecho de dejar y hacer morir (Mbembe, 2011).

Palabras clave: Animal; Imagen; Necropolítica.

A morte do animal: Imagem sintomática e alianças subalternas nos contos “Nós matamos o cão tihoso” do Luis Bernardo Honwana e “Vamos a matar los gatitos” do Álvaro Cepeda Samudio

Resumo: Este artigo apresenta um estudo comparativo entre "Nós matamos o cão tihoso", do escritor moçambicano Luis Bernardo Honwana, e "Vamos a matar los gatitos", do colombiano Álvaro Cepeda Samudio. Escritas com 14 anos de intervalo e com uma fonte comum na narrativa moderna americana, mas, ao mesmo tempo, atravessadas por diferentes contextos de produção, ambas as histórias exploram a relação entre a morte do animal, a infância e a violência excessiva sobre "corpos descartáveis". Sob o entendimento das imagens literárias como imagens críticas e sintomáticas no sentido de Didi-Huberman (1997), no seguimento de Benjamin, é formulada uma comparação que explora a potência política desta imagem. A representação literária do animal e da

¹ Estudiante de doctorado en Póscolonialismos e Cidadania Global por Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Portugal. Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe por la Universidad del Atlántico. Integra el grupo de investigación Centro de Estudios Literarios del Caribe (CEILIKA) en la Universidad del Atlántico y se desempeña como profesora de esta institución. Sus áreas de interés son los estudios culturales caribeños y estudios de la cultura visual. E-mail: ediazmunoz@mail.uniatlantico.edu.co

sua morte abre a discussão sobre o alcance e as limitações de uma noção de "soberania" humana como a capacidade e o direito de deixar e fazer morrer (Mbembe, 2011).

Palavras-chave: Animal; Imagem; Necropolítica.

The death of the animal: Symptomatic image and subaltern alliances in "Nós matamos o cão tihoso" by Luis Bernardo Honwana and "Vamos a matar los gatitos" by Álvaro Cepeda Samudio

Abstract: This paper presents a comparative study between "Nós matamos o cão tihoso" by the Mozambican writer Luis Bernardo Honwana and "Vamos a matar los gatitos" by the Colombian Álvaro Cepeda Samudio. Written 14 years apart and with a common source in modern American narrative, but, at the same time, traversed by different production contexts, both stories explore the relationship between animal death, childhood and excessive violence on "disposable bodies". As early as literary images as critical and symptomatic images in the sense given to them by Didi-Huberman (1997), following Benjamin, a comparison is formulated that explores the political power of this image. The literary representation of the animal and its death opens the discussion on the scope and limitations of a notion of human "sovereignty" as the ability and the right to let and make die (Mbembe, 2011).

Keywords: Animal; image; Necro-politics.

Artigo recebido em: 27/07/2021

Artigo aprovado para publicação em: 09/01/2022

Las representaciones del animal en el texto literario constituyen un amplio acervo para comprender las concepciones de humanidad en diferentes sociedades y períodos históricos. El animal ejerce el papel de compañero del héroe o de enemigo, de aliado o de objeto de deseo y apropiación. Sea como agonista en la literatura clásica, como protagonista en la fábula y el cuento popular o como destino al que deviene un personaje en el relato moderno, las criaturas animalescas espejean lo que sabemos de nuestra condición de especie. De todas las formas posibles en que las que puede representarse, hay una que nos resulta inquietante: se trata de la muerte del animal, o para ser precisos, de su asesinato por parte de personajes en edad temprana. Con él, los infantes

ensayan la crueldad, el horror, la compasión y la ternura hacia otras criaturas sintientes con las que interactúan.

Podríamos hallar un buen número de ejemplos para explorar este motivo en las literaturas canónicas, no obstante, este trabajo se concentrará en un par de obras provenientes de sociedades coloniales y poscoloniales. A partir de ellas, se puede observar como la figura del animal se desplaza de escenarios donde operan los binarismos naturaleza/cultura; barbarie/civilización; seres animados/ seres inanimados a espacios donde, como lo asegura Gabriel Giorgi, lo animal “empieza a funcionar en un continuum orgánico, afectivo, material y político con lo humano” (2014, p. 12).

Aquí, elaboraremos un ejercicio comparativo entre dos relatos que parecieran no tener relación tanto por su situación geopolítica como por el contexto temporal en el que surgen, pero sí por el tratamiento de ciertas imágenes en sus narraciones. Nos referimos a “Nós matamos o Cão Tinhoso” (1964) de Luís Bernardo Honwana desde Mozambique y “Vamos a matar los gatitos” (1950) de Álvaro Cepeda Samudio, escritor del Caribe colombiano. En ambas narraciones se observa que los personajes infantiles, por voluntad propia o por la orden de los adultos, se enfrentan a la decisión de dar muerte a animales que les son próximos. En este trabajo, leeremos el conflicto ético que supone tal acción en su sentido alegórico: como una disputa contra el sistema que clasifica, administra y regula las vidas que merecen ser vividas y las vidas descartables.

Asumimos que dar muerte al animal funciona aquí cual imagen sintomática o dialéctica (DIDI-HUBERMAN, 1997). La imagen dialéctica es un concepto que Didi-Huberman toma de los trabajos de Walter Benjamin y se refiere a aquellas imágenes o formaciones del pensamiento que pueden abrir, hendir el conocimiento mismo de la naturaleza de estas, al tiempo, que instalan una mirada inquietante sobre asuntos contemporáneos. Pese a que se nos presenta bajo una forma novedosa y singular, en la imagen crítica superviven fórmulas patéticas, sentidos alegóricos y temporalidades porosas. Es clásico el ejemplo de *El libro de los pasajes* (2004) de Benjamin en el que la empleada de una tienda puede remitirlo a un personaje de la mitología griega o las bocas del metro de París ser el recuerdo de las bocas del infierno dantesco. Así pues, una imagen crítica

puede situarse en un determinado momento histórico y nutrirse de las referencias propias de ese tiempo y, en simultánea, hablarnos de los desafíos del presente-futuro del crítico o del historiador.

Por tanto, más allá de evidenciar las apuestas estéticas de las narrativas de Honwana y Cepeda en su conjunto, lo que se intentará es contrastar las elaboraciones y sentidos que se le da a la imagen del aniquilamiento del animal. Sin desconocer que la escritura del narrador mozambiqueño estaba próxima a las luchas anticoloniales en su país mientras que la del caribeño anduvo en una brega desenfadada y risueña para libertar la narrativa del Caribe de ese lastre nacionalista y andino de la literatura colombiana de la época, privilegiamos el sentido que tales figuraciones tienen para una crítica a las formas de alianza y agenciamiento en los sujetos dominados. Quizás formados por su quehacer periodístico, Honwana y Cepeda están al acecho del detalle y la precisión, que hacen de sus relatos experimentos creativos de una economía magnífica, de un tejido sofisticado de acciones y afectos que siempre cuentan para su interpretación.

Ahora, los lectores se preguntarán qué razones de fondo, además de las coincidencias enunciadas, motivan esta comparación. Vale decir que este trabajo toma posición respecto a algunas actitudes recurrentes en los estudios comparados entre las literaturas latinoamericanas y caribeñas en clave poscolonial. Se trata de una mayor atención hacia las áreas que tuvieron contacto o una influencia directa durante el periodo colonial y que son percibidas por los investigadores como “áreas de un común desarrollo histórico-social” (Benavente & Pizarro, 2014). Bajo esta mirada, las literaturas de la costa occidental africana tienen un mayor peso en este campo de estudios, al punto de constituir una tendencia dominante en los trabajos sobre África y sus diásporas, sobre todo en la academia norteamericana y en las regiones en las que esta impacta (DESAI, 2010), por lo que se hace necesario atender a otras zonas como la costa oriental bordeada por el Índico africano y el conjunto de relaciones transnacionales que desde allí se proyectan.

Otra actitud predominante, sobre todo en los análisis comparados que refieren una perspectiva poscolonial, será lo que Paulo de Medeiros denomina como “los fetiches de la crítica poscolonial”, en lo que respecta a las literaturas en lengua portuguesa, más que puede extenderse

literaturas de otras geografías. Con ellos, se refiere a la fijación en tres características puntuales: la condición periférica de estas literaturas en el concierto global, la reafirmación de la identidad nacional y la cuestión lingüística que para él se concentra predominante en la “Lusofonía” (de Medeiros, 2016). Esto, a mi entender, persiste como tres criterios recurrentes usados en el planteamiento de los estudios literarios comparados con las literaturas africanas en cada una de las lenguas metropolitanas y que reflejan un “confinamiento” de los estudios poscoloniales en los marcos geoculturales que la empresa imperial impuso. Tanto las investigaciones comparadas sobre literaturas africanas y caribeñas hispanohablantes, angloparlantes, francófonas y lusófonas se mantienen fieles a su circunscripción lingüística. De igual modo, Ana Paula Ferreira (2016) ve esta situación articulada al “privilegio epistémico hispano-americano”. Brasil aparece en contadas ocasiones dentro del panorama de intereses investigativos hispanoamericanitas en clave comparada lo cual, además de remarcar su “diferencia”, reafirma la “exclusión eurocéntrica del imperio portugués en África” (FERREIRA, 2016, p. 147).

Entonces bien, este trabajo se alinea con los esfuerzos por “desracializar a História da África, rechaçar sua exotização e compreender o continente como parte integrante de uma história global” (DORELLA & SERVA PEREIRA, 2020) para verlo en constante interacción con otras geografías. Ya no solo como parte de relaciones derivadas de las dinámicas de la empresa colonial de los siglos XV y XVI sino también a la luz de las filiaciones y encuentros entre manifestaciones literarias que traspasan marcos geopolíticos e históricos convencionales.

En resumen, nos preguntaremos ¿de qué manera es representada el acto de dar muerte al animal? ¿Cuál es el alcance de este en términos políticos? ¿de qué manera esta imagen interroga las formas de establecer vínculos entre seres existentes, lejos de la dicotomía “humano/no humano? ¿Qué elementos novedosos arroja la comparación entre obras situadas en Caribe colombiano y en Mozambique contemporáneos para una reflexión sobre las formas de violencia necropolítica?

1. Nós matamos o cão tihoso e Outros Contos y las alianzas “fallidas”

En 1964, Luís Bernardo Honwana publica la colección *Nós matamos o cão tinhoso e Outros Contos*, considerada piedra angular de la literatura moderna en su país. No faltarían razones para que la obra tuviera este calificativo: los efectivos recursos narrativos con los cuales emprende la exploración del mundo interno de los personajes nunca desconectado de las condiciones sociohistóricas del espacio donde los sitúa. En “Nós matamos o cão tinhoso”, el cuento que da título a esta, el narrador testigo-participante, un niño negro de nombre Ginho relata, en la breve relación establecida con un perro afectado por la sarna que merodea la escuela, el funcionamiento del mundo colonial donde ha crecido. La ejecución del perro en la que participa el pequeño y un grupo de compañeros de clase revela la estructura jerarquizada que dictamina y produce la muerte para los seres considerados descartables. Esta orden viene de parte del Administrador quien ve en la presencia del animal un asunto “asqueroso” que debe resolver. Dado su estatus, la máxima autoridad no podría encargarse de semejante tarea, por tanto, recurre al veterinario que, a su vez, descargará su tarea en otro subalterno. Este último buscará a los pequeños con la presunción que tal hecho será un motivo de diversión.

Así pues, el relato representa al menos dos aspectos. Por un lado, la escala de subalternizaciones donde los niños y el animal comparten los peldaños inferiores. Por el otro, muestra como el conflicto moral de la muerte del animal enfermo e indefenso se instaura en una consciencia “infantil”. Esta tiene que debatirse entre el cumplimiento de una orden y la empatía con el inocente condenado.

El asesinato del perro enfermo moviliza en varias direcciones la pregunta por los sentidos que cobra lo humano en un sistema de dominación colonial y antropocéntrica. La crítica al relato de Honwana suele ver en la figura del animal tanto la representación de la decadencia del sistema colonial portugués próximo (SABINE, 2011; MAPERA, 2016) como la metáfora de la “reducción de la diferencia física y sociocultural”² (CAN, 2018) de la población local por parte de los

² Traducción propia.

regímenes de gobierno colonial o neocolonial. Si para algunos estudiosos (SABINE, 2011; MAPERA, 2016), los rasgos corporales del animal recuerdan una extensión misma del poder colonizador: la mirada vigilante del dominio externo aparece retratada sin vida “olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas” (HONWANNA, 1972, p.9), una estructura de gobierno toma forma de cuerpo envejecido, con muchas cicatrices, tembloroso, humillado que anda “como uma carroça velha” (HONWANA, 1972, p.9), Martins Mapera me suscita releer el cuento en función de otro esquema cuando, el crítico mozambiqueño pensando en las ideas de Lemos Martins (2013) sobre el deslizamiento de la vida de la técnica en la vida de los cuerpos, menciona que:

há uma clara deslocação de imagen do animal para a figura humana e viceversa, do real para o irreal, do imaginário para a realidade, do pensamento para o pragmatismo, do homogéneo para o idiossincrático, do folclórico para o cultural, tanto do ponto de vista semântico-figurativo, como do afectivo-emocional. (MAPERA, 2017, p. 428).

Si es cierto que en el relato se manifiesta este deslizamiento entre la vida humana y animal, al punto de convertirse en una zona común, cómo podríamos evaluar las condiciones en que se establece esta interrelación de criaturas, o mejor, ¿en qué medida las alianzas, aunque temporales y contingentes, podrían tener lugar en el mundo de la narración, un mundo que se sostiene sobre la jerarquizada economía de expropiación de los cuerpos, de los afectos, de las emociones? La apuesta de Honwana parece responder a esta pregunta, a mi juicio, con distintas articulaciones interseccionales y alianzas temporales, e incluso aquellas imposibles. El cuento explora el intercambio de distintos posicionamientos identitarios con los cuales los personajes se acercan a una animalidad polivalente. Bien sea desde el ejercicio de la ternura y la compasión o desde la crueldad criminal, la infancia se torna ese momento de aprendizaje y transición hacia una humanidad “deshumana” donde se integran y reproducen los valores coloniales.

Volvamos sobre algunos apartes del relato a fin de analizar de qué se trata este deslizamiento desde lo humano hacia lo animal y la (in)capacidad de los actantes para materializarlo plenamente. La figura del perro sin nombre conocido, apenas identificado con la marca corporal de una existencia considerada deplorable, solo encuentra cobijo y ternura entre

entidades femeninas o feminizadas que no pertenecen o se ajustan a los esquemas genéricos y de especie. El perro, tiene por dormitorio “o canto das camas da poeira das galinhas” (Honwana, 1972, p. 9) y por única amiga, Isaura, quien representa la diferencia inquietante: era la niña “maluquinha” (1972, p.13) de la clase. Las descripciones con las cuales el narrador nos introduce a la personaje inscriben en su dimensión corporal, al igual que en el perro, la abyección: no participa de los juegos con las otras chicas, tiene una “cara de parva”, “não tinha tudo lá dentro da cabeça” (1972, p. 13). Es, quizás, esta proximidad corporal, esta participación conjunta del lugar de abyección que despliega los actos de solidaridad y cuidado de Isaura hacia el animal. Isaura comparte las horas de juego y su comida lo que nos hace pensar en una sororidad extendida a todo lo viviente en situación de vulnerabilidad. El vínculo entre Isaura y el perro supera el sentido utilitarista que prima en los contactos entre especies y entre congéneres en las sociedades coloniales-capitalistas. Tanto el uno como el otro, improductivos ante los ojos de la Señora Profesora y del Señor Administrador, sustentan su encuentro en una dimensión vital y placentera que está por encima de las condiciones de precariedad de afectos a la cual se ven expuestos: “Isaura era a única que gostava do Cão-Tinhoso e passava o tempo tudo com ele, a dar-lhe o lanche dela para ele comer e a fazer-lhe festinas” (p. 13). La niña le llama “o meu cãozinho”, lo que demuestra que establece con él una ligación de ternura y pertenencia. Entre ellos, se restituye un vínculo afectivo genuino que en algún momento fue roto por la prevalencia de una ideología de dejar y hacer morir a los “débiles”.

En el relato, el lenguaje es el medio y condición que permite la emergencia de estos lazos afectivos contingente entre criaturas expuestas a la necropolítica (MBEMBE, 2011). Se trata de la creación conjunta de un código. En algunos momentos, este es inaudible, en otros, se torna gestual y táctil. Esta lengua común entre el perro e Isaura también se sitúa en el borde de lo inarticulado, o mejor, que supera la articulación verbal y que, como señala Giorgi (2014) para el relato “Meu Tío O Iauaretê” de Guimarães Rosa, hace de “la voz un límite de indeterminación radical” (p. 78), una instancia que pone en juego los alcances políticos de lo que se conoce, y además se hace público y común a los participantes-oyentes del mundo del relato.

Cuando Derrida (2008) revisa los lugares donde animalidad y soberanía se encuentran y separan, las ligaciones semánticas-ideológicas entre voz-vociferación-devoración no se hacen esperar. Afloran, viven en complementariedad y juego. La boca, y todo lo que compone el semblante, es tanto voz como acto de comer la presa. Es el lugar primero de la sobrevivencia, el grito de auxilio o el grito de guerra, la palabra conciliatoria o la que decreta el exterminio. Por eso, la presencia de otras formas de comunicación más allá de la palabra articulada es también la presencia de otras formas de comunión, de encuentro en lo común entre humanos y animales. Y eso común, esa contigüidad, se expresa en dominios de contacto corporal por fuera de la voz: la mirada, el grito, la risa, el silencio, el tacto-caricia. Varios momentos de “Nós matamos o cão tihoso” lo dejan entrever: la escena en que el perro y Ginho se ríen de la partida perdida por el Administrador ante el Veterinario y que desatará la ira del primero y la sentencia de muerte. O cuando Isaura se entera que Ginho y Quim han escuchado los planes respecto al animal y ella va en su búsqueda:

O Cão-tihoso viu-a chegar e pôs-se logo a abanar o rabo e a balancear la cabeça, embora não estivesse a andar. A Isaura ajoelhou-se diante dele, agarrou-lhe a cabeça e pôs-se a dizer-lhe uma data de coisas que não ouvi. Depois sentou-se sobre os calcanhares, cruzou os dedos no regaço e pôs-se a olhar para as mãos. Eu estava mesmo atrás quando ela disse: Não liguês a isso tudo porque é peta do Quim, o Doutor da Veterinaria não te quer matar nem nada, isso é peta. *Nós ainda vamos a falar das nossas coisas ...* (HONWANA, 1972, p. 21)

Isaura se impregna de las llagas (es la única que lo toca voluntariamente) y de la mirada del animal: “Os olhos dela nao eram azuis, mas eram grandes e olhavam como os olhos do cão tihoso, como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer”. No en vano el relato remarca ese rasgo en la actuación de ambos personajes. Pedir supone la existencia de una necesidad, de una carencia, no obstante, los implicados en esa situación tienen también la voluntad de no expresarla. La posibilidad de mantener tal situación bajo un velo, que se expresa en esa particular manera de mirar, atendería también al deseo de no ser plenamente aprehensibles y comprendidos. Al mismo tiempo, ese “sin querer decir” podría hablarnos de una cierta vergüenza, de una manera soterrada de vivir el dolor sin exponerlo para que no sea tomado por objeto de caridad. Por el contrario, el perro es

una especie de “emisario mudo” cuyas heridas son más elocuentes que las palabras (GRZINIC, 2018).

Tal elocuencia que aflora al palpase con y de lenguajes no articulados asegura entre Isaura, el Perro y Ginho una un sentimiento de compasión. Contaminado de ambigüedades y sometida a variadas problematizaciones, el concepto de compasión que mejor se entiende con los procesos de reconstrucción de sociedades que han experimentado profundas violencias y borraduras es aquel que vincula el sufrimiento ajeno y/o compartido a un conjunto de conocimientos y reflexiones sobre lo que nos rodea y que lo hace movilizante y transformador (SOUSA RIBEIRO, 2017, p. 15). Es esa compasión la que despliega una toma de decisiones, una búsqueda y una estrategia de salvación, sea del perro, en el caso de Isaura, o bien sea de su malestar y culpa, en el caso de Ginho. Me explico mejor, el conocimiento de la sentencia para el Perro motiva en Ginho hacerse el portavoz, quien alerte al grupo de amigos, y por acción del rumor, Isaura se entera. Como también ocurrirá, en el momento en que se disponen a ejecutarlo y los jóvenes negros trabajadores del matadero dan aviso, por casualidad, a la chica y esta irrumpe en el escenario de ejecución y se lanza sobre el animal para evitar que le disparen.

Ahora, si la alianza entre Isaura y el Perro guarda las dimensiones que ya hemos señalado, las referidas al universo masculino son verdaderamente perturbadoras. Si algo es evidente en la historia del “Cão-Tinhoso” es que la noción de masculinidad heteronormativa fundada sobre los valores de honor, valentía, crueldad y soberanía, que pareciera no admitir otras alianzas. A no ser estas sean entre quienes son reconocidos como “verdaderamente” hombres o como “verdaderamente” ciudadanos. Y, para ser reconocidos como tal Ginho, Quim (el líder de la misión) y el grupo de amigos deben darle muerte al perro y así poder involucrarse en las tareas de los hombres. Una entidad cuya masculinidad se ve degradada, enferma, improductiva, tal y como es presentado el perro, es la ofrenda para que el orden autoritario y viciado del Administrador, puesto en duda con la pérdida de la partida de juego de mesa, se restituya. El sacrificio del animal

es el rito de pasaje que los integra a una humanidad inclemente fundada sobre la racionalidad masculina y colonial.

No es coincidencia que este ocurra en la espesura del monte detrás del matadero. El monte podría leerse en dos sentidos. Primero, como lugar que en apariencia está fuera de la ley, que está más allá del lugar donde la muerte es regulada, pero que muy por encima de ello es alcanzado por el mandato de la bestia: el poder biopolítico. Allí, los niños actúan como soberanos, es decir, con capaces de dar muerte y con esta, sobreviene, el miedo, la culpa. Segundo, como espacio más allá de la ley (humana), más allá de la ley de lo visible-tangible, donde Isaura performa una animalidad que se muestra en el gemido, en el grito, en el vestido rasgado en su acto de compasión y casi fusión con el perro, en la huida hacia los árboles de “micaias”³ que como espíritus y testigos mudos que presencian la muerte en el silencio.

A diferencia de *The Road* (1965), del escritor nigeriano Wole Soyinka, donde uno de los conductores implora el sacrificio de un perro para apaciguar el malestar del dios yoruba Ogún ante las muertes que se han tenido lugar en la carretera, en la obra de Honwana la intención no está puesta puntualmente en descubrir los sentidos de la fragilidad, la ambición y el ordenamiento del mundo masculino tanto divino como humano, sino en remarcar la imposibilidad, o al menos es lo que quisiera destacar de esta lectura, de una alianza con criaturas fuera de tal lógica. Por tanto, hacia el final del relato, Ginho no renuncia a la compañía de Quim, quien ha asumido una actitud autoritaria, humillante para reforzar su lugar de líder y le ha incitado a disparar con alevosía y a ocultar el miedo y las ganas de llorar para llegar a ser aceptado por el grupo como “macho de verdade” (HONWANA, 1972, p. 35). Ginho no pudo mantener esa declaración “e que eu sou um bocado amigo do cao e é chato ser eu a dar-lhe de primeiro” (1972, p. 35) hasta el final.

En la composición del relato, aunque se privilegia el dialogo y la narración, se acude a la repetición de algunas descripciones para contrarrestar la amnesia política con el acto de hacer

³ Acacia nigrescens.

memoria. Pareciera que el cuento funcionara como un archivo que descompone la máquina que exige la reiteración de una misma actividad para producir bienes acumulables. En este caso, la repetición trae un nuevo dato, deforma uno anterior, retoca, matiza, refuerza, reinscribe nuevos sentidos de lo anteriormente dicho. El narrador testigo y participante de la muerte asume la responsabilidad política, como se nota en el título, expía la culpa y escribe un final para la historia mítica del perro, que Quim ha reconstruido con ayuda de las películas que ve en los cines de la antigua Lorenço Marques:

Foi nesse dia que me contou a história da bomba atômica com os japoneses pequeninos a morrer todos que era uma beleza e o Cão Tinhoso a fugir depois de ela rebentar e a correr uma distância monstra para não morrer. (HONWANA, 1972, p. 12)

2. Hacia lo humano inapropiable

Catorce años antes de aparecer “Nós Matamos o Cão Tinhoso”, un periodista del Caribe colombiano publicaría un relato titulado, ya no con la declaración de responsabilidad sobre la muerte del animal, sino con su invitación: “Vamos a matar los gaticos” de Álvaro Cepeda Samudio. Está escrito como una conversación entre tres niños, Doris, Martha y otro personaje al parecer masculino y sin nombre. Tres niños que se disponen a matar los cuatro gatos recién nacidos con el fin de evitar que los regalen. El relato resulta un experimento narrativo curioso que pareciera no contener ningún drama en su argumento como sí se hace evidente en la narración de Honwana. Vista así, una comparación entre estos dos textos andaría por caminos infructuosos. Pero si estamos atentos a los detalles, tanto Honwana como Cepeda Samudio⁴ abordan de manera significativa lo que ya decía líneas arriba, las implicaciones de aproximarse a una condición animal performativa o de la incapacidad de asumirla plenamente. En estos, el animal muere para que nazca un “humano” en el sentido que se designa para este. Es decir, muere para que nazca el soberano, el capacitado para aniquilar a todo aquel que encierra en la categoría de “lo otro”.

⁴ No he podido confirmar si ambos bebieron de la misma fuente: Hemingway y la literatura norteamericana, lo cual puede ser enteramente probable. De Cepeda se sabe que el escritor de *Adiós a las armas* fue su maestro y modelo a seguir y ya el texto de Honwana fue comparado con “To kill a mockingbird” de Harper Lee (Ver SABINE, 2011).

Ya es más que una verdad confirmada que la escritura de Cepeda Samudio, su sensibilidad nutrida de desenfado, tiras cómicas, horas en salas de redacción y de cine, transformaron la literatura de la Colombia de ese momento que andaba concentrada en largas descripciones de escenarios de violencia y personajes de poca profundidad. En este relato, del que se ha dicho que es una muestra sobresaliente de sus indagaciones estilísticas y temáticas (GILARD, 2003), tenemos cifrado el problema ético que experimenta el mismo personaje de Honwana, tenemos una radiografía de la violencia, pero no en los términos acostumbrados por la narrativa colombiana de los años cincuenta. Ha sido recurrente que las lecturas críticas del texto se enfoquen en dos grandes temas presentes: la pérdida de la inocencia (CASTILLO MIER, 2006) y las desdramatización de la muerte gracias al contacto erótico entre los niños (BOLANOS, 2007), ahora ¿cómo se analizaría el cuento si desplazáramos la mirada hacia la relación entre los infantes y el animal?

Si el texto de Honwana nos mostraba de qué manera el deslizamiento de un personaje como Isaura hacia las regiones de lo animalesco se hace por la vía de la proximidad corporal y de la compasión y como este encuentro es fallido cuando se continúan legitimando los valores patriarcales y coloniales, creo que el texto de Cepeda Samudio explora dónde definitivamente este movimiento ocurriría, aunque la narración niega la posibilidad de su realización. Veamos pues, algunos puntos del relato que ayudarían a aclarar el asunto.

El narrador objetivo que va siguiendo cada acción, cada palabra, nos muestra palmo a palmo el mundo interior y exterior de los personajes por lo que dicen de sí y de los otros. Todo comienza con la invitación de Doris a cumplir con lo que, ya en momentos anteriores, el niño había mencionado: matar a los gatos una vez nacieran. En esa zona difusa entre el egoísmo al querer que no lleguen a ser propiedad de otros o de altruismo al querer que no ocupen el lugar de la propiedad se lleva a cabo la sentencia. El relato sigue una secuencia ondulante entre la invitación, el conflicto, la resistencia y la resolución que acaba en la no aceptación verbal del miedo y la culpa de haber matado. De nuevo, la capacidad decidir sobre el destino de los cuerpos dóciles e indefensos se muestra en manos del personaje masculino que desea que Doris no imponga su voluntad. Él es

quien conoce el tiempo preciso y técnica para impartir la muerte y tiene la palabra ordenadora del mundo. Las chicas invitan, dicen “vamos” pero es él quien dice: “entren” o “suelta ese”, “cállate”, “mata aquel”. De este personaje, no sabemos su nombre, tampoco sus intervenciones están precedidas de un “dijo...” como sí sucede con Martha y Doris. Cada una de sus peticiones o afirmaciones termina en un punto a fin de remarcar su dominio. En una frase más simple, él es la palabra autorizada y punto.

En el escenario de un juego infantil, la muerte del animal se torna inquietante. La idea inicial era que los tres niños subieran al techo para jugar a Tarzán y luego, entraran a casa y mataran a los gatos. Visto así, lo primero demuestra la presencia vigente de un mito prefabricado por la industria cultural de “retorno” a una animalidad heredera de la visión colonialista. Jugar a Tarzán es jugar a entrar, adaptarse y dominar un mundo con lógicas propias, que en el caso del relato de Cepeda es el espacio de la voluntad de los adultos. Los chicos desafían soterradamente los designios de los mayores respecto al destino de los gatos y del “decoro” de las niñas. Pero, este primer plan fracasa porque Martha se abstiene de participar. El hecho de no llevar pantalones le impide subir hasta el techo. Se guarda de ser observada por el niño que, al parecer, ya le ha pedido en otras ocasiones que vaya sin pantalones. En este momento, emerge el primer conflicto, el de la vergüenza, que se resuelve con un método del chantaje: si la madre llega a saber por boca de Doris que Martha es invitada a ir sin ropa interior y además lo hace, la privarán de la verdadera diversión: no matar a los gatitos: “si se lo dices no los matamos” (p. 296). Doris deseosa de aventura, desiste y llegan al primer acuerdo.

Digamos que el cuento se sostiene sobre varios movimientos que revelan donde sucedería la emergencia de una alianza con el animal, aunque el relato no la llevara a cabo. En este punto sobreviene el primero: el ingreso a la casa. Si en el cuento de Honwana la ejecución del perro ocurrió en el espacio que estaba “más allá de la ley”, en el texto de Cepeda ocurre en el espacio regulado de lo íntimo. Los niños se dirigen a la última habitación, como si fuese a lo más profundo de sus consciencias donde se hace necesario acallar a la animalidad tierna naciente. Esa

indefensión, ese “no tener dientes”, no poder agredir a quien ataca, razonamiento con el cual los niños justifican una muerte más rápida para los gatitos. Contrario a ese movimiento excéntrico en el que Isaura que sale del espacio regulado de la escuela en la búsqueda del Cao-Tinhoso, ensaya el grito, se rasga el vestido, toca las heridas del perro como la piel de Ginho, en un gesto erótico y salvífico, como se ve en el primer relato analizado, aquí el movimiento es en dirección opuesta. Es hacia adentro. Un movimiento para infringir el designio adulto de preservar la vida pese a todo. Este movimiento es llamativo porque el cuento de Cepeda no pone límites éticos a la acción, no condena a los personajes sin dejar de mostrar el poder biopolítico adulto de reproducir y administrar la vida en los términos que en los cuales la entiende. Los adultos suponían que el mejor destino para los animalitos es regalarlos, es separarlos de la madre. A lo cual el niño responde anulando la opción de una maternidad continuada en Doris:

Yo quiero llevarme e uno negro – dijo Doris.

No, hay que matarlos a todos. No te vas a llevar ninguno. Yo dije que los iba a matar a todos. Mira, así: apriétalos por el cuello, así ¿ves? Apriétalos bien fuerte por un momento. Es fácil. ¿Ves? Este ya está muerto. Mata tú este otro. (CEPEDA SAMUDIO, 2003, p. 296).

Me voy a detener un poco en el hecho de que Doris se haya fijado en dos criterios para evaluar a los gatos antes de avanzar en el “juego”: su cantidad y su belleza. Los cuerpos dóciles son categorizados, excluidos, jerarquizados, contabilizados. A lo mejor, al preguntar por la cantidad y comprobar que esta no correspondía con el número de personas implicadas en la misión, vio la ocasión de satisfacer su deseo de quedarse con parte del botín, lo que contradecía las reglas preestablecidas: o todos o ninguno muerto. La clemencia o la inclemencia total. La justicia legislada por la conciencia masculina del relato debía ser impartida de manera tal que no diera lugar al beneficio de uno de los humanos, y la salvación de, al menos, un gatito. También, como ya decía, era perder el control frente a los deseos de Doris. En el fondo, el juego no se trataba de matar a los gatos, sino de disputar con la chica el lugar de la autoridad que él representaba, su autoridad basada en el conocimiento (porque él sabía del lugar donde estaban los animales, porque sabía cómo matarlos y en qué tiempo hacerlo). El color vuelve a ser aquí el criterio que determina la diferencia,

el despertar de la clemencia o de la fascinación. Doris eligió el gatito negro en lugar del gris, pero el relato no da más pistas sobre esta elección frustrada por la intervención del niño.

El segundo movimiento es el que implica cumplir el designio. Una vez instalados en la última habitación de la casa, los gatos son sacados del cobijo de la madre que no se resiste a la intervención de los pequeños, lo que hace pensar en que ella ha tenido un contacto previo con ellos. Sacarlos de la caja donde dormían significa ponerlos en un estado de completa indefensión. Pero no solo tienen que estar desprovistos de toda capacidad de ataque o intervención que los pueda salvar, tienen además que ser vistos. Examinados, reconocidos. Se comprueba su cantidad y color, como ya decía. El niño emprende la primera demostración: la capacidad de dar muerte puede ser enseñada y mostrada. Es convertida en espectáculo. La muerte convoca a mirar. También, incita a un contacto corporal, a un ejercicio del tacto, no obstante, contrario al referido en “Nós matamos o cão tihoso”, aquí está sin la intención de vincularse con la humanidad que late allí. Es un contacto momentáneo, un aplicación de fuerza desmedida sobre el área en que son más frágiles. Un acto, como dice el niño, fácil, en tanto no está implicado ninguna clase de afecto, ninguna muestra de compasión, ninguna identificación con el animal:

No, hay que matarlos a todos. No te vas a llevar ninguno. Yo dije que los iba a matar a todos. Mira, así: apriétalos por el cuello, así ¿ves? Apriétalos bien fuerte por un momento. Es fácil. ¿Ves? Este ya está muerto. Mata tú este otro. (CEPEDA SAMUDIO, 2003, p. 296).

Tanto en “Nós matamos o cão tihoso” de Honwana como en “Vamos a matar los gatitos” de Cepeda Samudio, la mirada es el medio que acompaña el goce de la muerte del animal o la compasión ante su sufrimiento. Si en el primero el narrador, asume el lugar del testigo, insiste en la mirada que el animal le retorna, atiende al contacto visual que entre los personajes “indeseados” se propician, en el segundo texto, mirar convoca el placer de los actos reprobados por la consciencia reguladora de los adultos.

El último movimiento es el de salida de la habitación y la aparición del llanto en el niño ¿Qué confirma el llanto y su negación en el final del relato? ¿El ejercicio de la autoridad no le

permite admitir que no quería matarlos y que solo lo hizo para no permitir que Doris se apoderada de uno de ellos, que su voluntad se viera contrariada por la voluntad de la niña? La animalidad del soberano aflora o bien se desliza hacia esa región que no puede controlar, la de sus emociones más hondas ¿Tiene miedo del castigo adulto? Bien, supone la existencia de un poder superior a su propia decisión, pero tampoco puede admitirlo. El llanto aparece como respuesta al sentirse acorralado por las preguntas de Martha. Salir de la habitación implica volver sobre el espacio doméstico regulado, que según el cuento se encuentra sujeto a la vigilancia de la madre, quien seguramente condenará su inclemencia. En este exterior-interior, espacio intersticial, ¿emerge la culpa? La repetición por tres veces de un significativo “por nada” recuerda al acto de contrición. Cada uno vale por cada niño y niña que han enfrentado la muerte del animal, de su animal interior. Tal vez, el llanto sea signo de la muerte del sujeto que era antes de conocer el placer de tomar una decisión, dar una orden y mantenerla hasta el final. Una vez aprendida esa lección en el juego, ¿quién es?

Su auténtico deseo permanece encubierto hasta el final.

¿Por qué lloras? –preguntó Martha.

Yo no estoy llorando.

Sí estás llorando –dijo Martha.

No me molestes.

Tu no quería matar a los gatito –dijo Martha.

Sí quería.

No tengas miedo. Doris no le dice nada a mamá –dijo Martha.

Yo no tengo miedo.

Entonces, ¿por qué estás llorando?–dijo Martha.

Por nada, por nada, por nada. (CEPEDA SAMUDIO, 2003, p. 297).

3. Un animal común

El animal que muere, en los textos literarios aquí revisitados, ejecuta, simula, reescribe diferentes perspectivas: es el mítico sobreviviente de guerras imaginarias, es el resultado de una historia inventada por el pequeño humano, es el emisario “mudo” que se comunica con la caricia y el grito o son los cuatro inofensivos y despojados que son sacrificados en virtud de mantener la agencia de unos aparentemente subalternizados frente a otros dominantes. El animal al que se le debe dar muerte despliega el contacto erótico, la suprema crueldad y la necesidad de “salvar” a quien no tiene o sabe cómo hacerlo de la condena de ser propiedad de otros, actitudes contradictorias, en cuya tensión tiene lo lugar lo humano antropocéntrico. El animal no es tratado en los relatos como la alteridad extrema de lo humano antropocéntrico, sino como metáfora, signo político que pone en crisis un orden fundado sobre la distinción entre vidas a proteger, vidas apropiables, vidas descartables y da lugar a pensar formas de movilidad, de alianzas e intercambios entre especies en las porosas fronteras entre lo material-espiritual, visible-invisible.

Las alianzas entre criaturas que muestran los textos suceden de manera contingente y temporal en la medida en que los seres significan su condición repudiada, abyecta pero también y por esta misma razón, poderosa. En el caso del cuento de Cepeda Samudio, la alianza con el animal sucede en la medida en que los niños se aproximan, con un gesto juzgado por los ojos adultos como cruel, a una decisión que puede significar tanto de justicia como de egoísmo. Su acto no se integra fácilmente en una unidad coherente de argumentos presentes en el texto, por lo cual esa subjetividad “infantil” que se performa en el relato también se hace inaprensible. En ese rasgo se inscribe su “animalidad”, en la incapacidad de ser definida, cartografiada a plenitud. La presencia textual del animal en la literatura es un signo político que se resiste a la delimitación, que a cada tanto muda de contornos e implicaciones.

En el caso puntual de los textos aquí comentados, la metáfora de hacer morir-matar al animal permite imaginar algunas solidaridades entre especies, pero al mismo tiempo, y pese a que exista entre los personajes alguna aproximación positiva, las posiciones identitarias de mayor prestigio se mantienen intactas. Es el caso de la masculinidad heteronormativa que triunfa, aunque

como pasa en “Nós matamos o cão tihoso”, esta reconozca la responsabilidad del colectivo masculino sobre la muerte de los seres descartables dentro de los regímenes necropolíticos. En el caso de “Vamos a matar los gatitos” de Cepeda, la fragilidad del orden masculino es develado y puesto en cuestión por las niñas, quienes también se tornan autoritarias y manipuladoras. Aquí, la muerte de los animales no torna a nadie vencedor o vencido. Esos lugares dicotómicos son maravillosamente cuestionados y descartados por el relato.

Por último, quisiera señalar que los espacios donde cada uno de los relatos toma lugar y forma (la escuela, el monte, el patio, la habitación) parecen mostrarse como constitutivos, y no contenedores, de las relaciones de poder. Son espacios que de manera ambivalente reflejan desplazamientos de los escenarios regulados a los “más allá”, “por encima” de toda legislación. En ellos, la muerte del animal hace mover los linderos que fijan lo regulado, lo posible, lo aceptable y, al mismo tiempo, constituye una imagen lo suficientemente potente como para vincular dos geografías poéticas que se proyectan, a veces, como distantes. Esta lectura abre un camino para seguir ensayando conexiones entre la literatura mozambiqueña y caribeña contemporáneas y con ello desajustar la tendencia dominante de los estudios literarios comparados desde Latinoamérica que privilegia criterios lingüísticos o geopolíticos en sus abordajes, con la certeza de que las relecturas sin prejuicios ni sesgos de las literaturas africanas, en su conjunto amplio y heterogéneo, “pueden contribuir a una mudanza de paradigmas” (Can, 2018, pág. 6).

Referências Bibliográficas

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade, o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.7-19.

BENAVENTE, Carolina., & PIZARRO, Ana. África/América. Literatura y colonialidad. Santiago: Fondo de la Cultura Económica, 2014.

BENJAMIN, Walter. Libro de los pasajes. Madrid: Akal, 2004.

BOEHM, G. Aquilo que se mostra. Sobre a diferencia icónica. In: ALLOA, Emmanuel (org.), *Pensar a Imagen*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 23-38.

BOLAÑO SANDOVAL, Adalberto. “Los Asesinos” en García Márquez y Cepeda Samudio. *Cuadernos de Literatura Hispanoamericana y del Caribe*, Cartagena, vol. 6, 2007.

CAN, Nazir. *De Trump ao Cao-Tinhoso: Notas sobre a besta, o ser e outras (in)vercoes*. Memoirs, Coimbra, p.1-8, 2018.

CASTILLO MIER, Ariel. La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio. *Cuadernos de Literatura Hispanoamericana y del Caribe*, Cartagena, 4, p. 21-48, 2006.

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro. Vamos a matar los gatitos. *Carabelle*, Toulouse, 81, p. 295-297, 2003.

DE MEDEIROS, Paulo. As literaturas africanas lusófonas e o sistema de literatura-mundo. In: M. Calafate Ribeiro, & A. Sousa Ribeiro (org.). *Geografías da memória: configuracoes pos-coloniais*. Porto: Afrontamento, 2016, p. 205-213.

DERRIDA, Jacques. *Seminario La bestia y el soberano (2001-2002)*. Vol I. Buenos Aires: Manantial, 2010.

DESAI, Gaurav. *Oceans Connects: The Indian Ocean and the African Identities*. PMLA, Cambridge, p. 713-720, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges.. *La invención de la historia. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere*. Madrid : Cátedra, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. Historia da arte e anacronismo das imagenes*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

DORELLA, Priscila., & SERVA PEREIRA, Matheus. (04 de 10 de 2020). *Convocatória para dossiê: América Latina-Moçambique/Moçambique-América Latina*. Obtenido de Revista da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas, Disponible: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/announcement/view/88> Acceso em:2020.

FANON, Franz.. *Los condenados de la tierra*. La Habana: Casa de las Américas, 2011.

FERREIRA, Ana. Articulações para um pós-colonialismo em calão Sul Global. In: M. Calafate Ribeiro, & A. Sousa Ribeiro (org.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Afrontamento, 2016, p. 145-165.

GILARD, Jacques. Un texto maltratado de Cepeda Samudio. *Carabelle, Toulouse*, num.81, p. 293-294, 2003.

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

GRŽINIĆ, Marina. Memoria e historia y el acto de recordar. *Revisiones*, 8. Traducción: Jaime Blasco. Disponible en: <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/291/557> Acceso en: 2018.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matámos o Cão-Tinhoso*. Porto: Afrontamento, 1972.

MAPERA, Martins. Cinzas de cão: o realismo agónico de Luís Bernardo Honwana. *Forma Breve*, 14, Aveiro, p. 424-432, 2017.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Tenerife: Melusina, 2011.

PHAF RHEINBERGER, Ineke. *Historias enredadas. Representaciones asimétricas con vistas al Atlántico*. Berlin: Tranvía-Verlag Walter Frey, 2011.

SABINE, Mark. Nós matámos o cao-tinioso: A emasculação de Africa e a crise do patriarca negro. *Via Atlantica* (1), 17, São Paulo, p. 187-200, 2010.

SOUSA RIBEIRO, António. Pós-memória e compaixão. A razão das emoções. *Memoirs. Journal*, Coimbra, p. 15, 2017.

SOYINKA, Wole. *The Road in Collected Plays I*. London: Oxford University Press., 1965, 1973.