



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

Digamos que todo comienza en la cabeza: una  
revisión del monólogo interior en *Agua, perro,  
caballo, cabeza* y *Canciones mexicanas* de  
Gonçalo M. Tavares

Angie Paola Vargas Arévalo

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2023



Digamos que todo comienza en la cabeza: una  
revisión del monólogo interior en *Agua, perro,  
caballo, cabeza* y *Canciones mexicanas* de  
Gonçalo M. Tavares

Angie Paola Vargas Arévalo

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:

**Magíster en Estudios Literarios**

Director (a):

Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Meneses

Codirector (a):

Diógenes Fajardo Valenzuela

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2023



Digamos que tudo começa na cabeça, nesse olhar para a cabeça como se esta fosse um espaço: “A minha cabeça é uma cidade, e há várias dores que para lá foram morar”.

*Atlas do corpo e da Imaginação*, Gonçalo M. Tavares  
(2013, p.123).

9. Duele pensar, por lo que agachas la cabeza como si intentaras esconderla. Pero no puedes dejar de pensar. Alguien encendió algo, antes de que tú llegaras, y ahora eres incapaz de apagarlo, de desconectarlo. Y esa cosa que no puedes desconectar está en tu cuerpo.

*Bucarest-Budapest: Budapest-Bucarest*, Gonçalo M. Tavares  
(2019, p.21).

## Agradecimientos

Al profesor Pedro Meneses, le agradezco su lectura generosa, el respeto por mi voz y, sobre todo, su paciencia.

Agradezco además la espera atenta y los consejos del profesor Diógenes Fajardo.

## Resumen

Digamos que todo comienza en la cabeza: una revisión del monólogo interior en *Agua, perro, caballo, cabeza* y *Canciones mexicanas* de Gonçalo M. Tavares

Este documento presenta una revisión de los motivos literarios que configuran la deshumanización en los volúmenes *Agua, perro, caballo, cabeza* y *Canciones mexicanas* de la serie de ficciones *Canções* de Gonçalo M. Tavares, con el objetivo de determinar una posible relación entre el tratamiento temático de la experiencia de la deshumanización y el uso del monólogo interior en los volúmenes que anteceden al ya conocido *animalescos*. Con este propósito en mente, y sobre la base de la obra del escritor portugués, a lo largo del primer capítulo se explora una definición de deshumanización anclada en tres motivos –el lenguaje, la razón y el cuerpo– que ubica en una situación paradójica al hombre moderno, quien creyendo huir de la deshumanización potencia una definición de lo humano que lo lleva a la caída; ya en el segundo capítulo, se revisa específicamente el comportamiento de estos motivos en cada volumen, de manera que pueda relevarse el vínculo entre la progresión rítmica *in crescendo* de un volumen a otro con la proximidad de los narradores a la experiencia de la deshumanización.

**Palabras clave:** Monólogo interior, Motivo literario, Deshumanización, Modernidad.

## Abstract

Let's say everything starts at the head: A review of the interior monologue in *Água, cão, cavalo, cabeça* and *Canções mexicanas* by Gonçalo Tavares

This document presents a review of the literary motives that configure the dehumanization in the volumes *Água, cão, cavalo, cabeça* and *Canções mexicanas* of the fiction series *Canções* by Gonçalo M. Tavares to determine a possible relation between the thematic treatment of the dehumanization experience and the use of interior monologue in the volumes preceding the renowned volume *animalescos*. With this objective in mind, and based on the Portuguese writer's work, in the first chapter a definition of dehumanization is explored, based on three motives –language, reason, and body– that place the modern man in a paradoxical situation, so that, believing he is escaping dehumanization, he promotes a definition of human that makes him fall; then in the second chapter, the behavior of these motives is reviewed on each volume; thus, emphasizing the link between the rhythmic progression *in crescendo* from one volume to the other with the proximity of the narrator to the dehumanization experience.

**Keywords:** Interior monologue, Literary motif, Dehumanization, Modernity.

# Contenido

	Pág.
Resumen .....	VII
Lista de Símbolos y abreviaturas .....	X
Introducción .....	1
<b>1. Capítulo: Una regla, nunca bajas la cabeza.</b> .....	<b>7</b>
1.1 Lenguaje: estás frente al espejo, te salvas porque te ves. ....	11
1.2 Razón y moral: avanza sólo en línea recta. ....	13
1.3 Cuerpo: mientras estás vivo, no eres naturaleza. ....	16
<b>2. Capítulo: Monólogo interior, desencantar en <i>Canções</i>.</b> .....	<b>19</b>
2.1 Monólogos narrados o Fuiсте tú quien inventó la regla. ....	23
<b>2.1.1 Formas de hacerse individual en <i>Agua, perro, caballo, cabeza</i>.</b> ....	<b>25</b>
2.1.1.1 No vuelvas la mirada. ....	28
2.1.1.2 No pongas el corazón por delante de los ojos. ....	30
2.1.1.3 Los cuerpos, los cuerpos, el cuerpo: olvida el cuerpo. ....	34
<b>2.1.2 Salvarse por la humillación</b> .....	<b>40</b>
2.1.2.1 No es una amenaza, es otra cosa. ....	43
2.1.2.2 Era miedo, lo que tenía era mucho miedo. ....	47
2.1.2.3 La cuestión no es tanto la carne del muerto. ....	50
<b>3. Conclusiones: aprovechar el miedo.</b> .....	<b>53</b>
Bibliografía .....	59
Notas .....	63

## Lista de Símbolos y abreviaturas

Obras de Gonçalo M. Tavares citadas con recurrencia en este trabajo de investigación.

### Abreviaturas

<b>Abreviatura</b>	<b>Obra</b>
<i>APCC</i>	<i>Agua, perro, caballo, cabeza.</i> (Oaxaca: Almadía, 2009)
<i>CM</i>	<i>Canciones mexicanas</i> (Oaxaca: Almadía, 2013)
<i>anim.</i>	<i>animalescos.</i> (Barcelona: Kriller71, 2019)
<i>ACI</i>	<i>Atlas do Corpo e da Imaginação.</i> (Lisboa: Caminho, 2013b)

# Introducción

La cabeza es un lugar que permite realizar una huida más rápida que las otras, puedo entrar en la rabia y volver y un segundo después entrar en el tedio, y después volver.

*Agua, perro, caballo, cabeza*, Gonçalo M. Tavares (2009, p.76)

Analizar la obra del autor portugués Gonçalo M. Tavares implica poner de relieve –por lo menos– dos principios que atraviesan su escritura. Por un lado, para el autor “los géneros literarios clásicos son limitadores, son castradores y son, muchas veces, violentos en relación con quien escribe, el creador” (2016)<sup>i1</sup>, de allí el carácter heteróclito y experimental de sus textos. Por otro lado, Tavares subraya la importancia del cuerpo como base de toda acción física e intelectual, particularmente señala la escritura como un acto corporal en el que – muchas veces– coinciden pensamiento, movimiento y sensación (Salenave de Brito, 2014; p.280). Aunque de manera y con intensidades diferentes en cada libro, estas concepciones sobre el género y el cuerpo en la literatura están presentes de manera transversal a lo largo del territorio textual tavariano.

Con la publicación en 2001 de su primer libro, *Livro da dança*, Gonçalo M. Tavares comenzó la construcción de un espacio escritural propio que se fue enriqueciendo con las publicaciones posteriores que a la fecha superan los 40 volúmenes.<sup>2</sup> Se trata de un territorio demarcado – aunque con límites en permanente evaluación y variación– en 17 series cuya “macro-estructura, primero delineada en el universo autoral y, después, en el espacio de recepción, [es] bastante esclarecedora de la determinación de totalidad presentada en lo disperso<sup>ii</sup>”

---

<sup>1</sup> En adelante, salvo que en la referencia se indique una versión traducida, la traducción será propia, y podrá encontrarse la cita original en las notas al final de documento.

<sup>2</sup> Algunos volúmenes que conforman estas series han sido traducidos al español. Estas traducciones han sido asumidas por editoriales españolas como Xordica, Seix Barral, Mondadori, Kriller71 y la Editora Regional de Extremadura; para el caso de América Latina, este trabajo ha estado en manos de El peregrino Editores, Almadía editorial, Zindo & Gafuri, Ediciones Uniandes, El cuervo y, más recientemente, Letra Nómada.

(Santos, 2016; p.5). El primero está conformado por las series *Atlas*, *O reino, as Cidades*, y *O Bairro*, y el segundo está distribuido en dos grupos –de objetivos no excluyentes–, uno que corresponde a una designación por géneros compuesto por las series *Teatro*, *Poesia*, *Epopéia*, *Canções*, *Estudos Clássicos*, *Bloom Books*, *Mitologias*, *Diálogos*, *Diário-ficção* y *Cinema*, y finalmente, las series *Investigações*, *Arquivos* y *Enciclopédia* que apuntan a una metodología de investigación del lenguaje y del pensamiento.

Esta distribución expuesta por Tavares no implica una relación estática o aislada de sus obras, sino que refuerza de dos formas diferentes, aunque vinculadas, su actitud frente a su quehacer literario. En primer lugar, el autor se proyecta como investigador de un territorio –la escritura– cuya exploración le permitirá, no encontrar respuestas, sino percibir mejor el problema de lo humano (Tavares, 2008a); de manera que, a mayor territorio recorrido, mayores y nuevos espacios de reflexión. En segundo lugar, la división en series de su obra revela “su visión sobre las relaciones y las oposiciones en los mundos del ‘y’ y del ‘o’” (Corga, 2013; p.4)<sup>iii</sup>, esto es, la existencia de unas líneas que enlazan una obra a otra a pesar de las marcadas diferencias formales y estilísticas que puedan percibirse entre ellas.

Además de la buena recepción del público y de la crítica, estas series han servido como epicentro de múltiples investigaciones. Un lugar especial en el campo investigativo ocupa la pentalogía *O reino*, cuyos primeros cuatro volúmenes han sido objeto de pesquisas orientadas sobre todo al análisis de la presencia del mal, del holocausto y de la técnica en relación con la naturaleza y el ser humano. Así mismo, series como *Enciclopédia*, *Epopéia* y *O bairro* han llamado la atención en estudios de literatura comparada, de intertextualidad, y de redefinición de géneros literarios. Por último, dado su sentido experimental, y la confluencia de temas como la locura y la deshumanización, han sido revisados los volúmenes *Short movies* y *animalescos* que corresponden a dos series distintas.

A pesar de la amplitud del espectro investigativo que se ha ocupado de la obra de Gonçalo M. Tavares, sorprende la posición tangencial de volúmenes como *Agua, perro, caballo, cabeza* (2009) y *Canciones mexicanas* (2011) en comparación con el acentuado interés sobre el volumen *animalescos* (2013), toda vez que los tres forman parte de la serie *Canções*. El primero de estos volúmenes es apenas mencionado al listar las publicaciones del autor, y salvo

algunas pocas menciones en estudios sobre la poética tavariana<sup>3</sup>, no puede contarse con algún análisis más o menos profundo sobre éste. Tal aislamiento puede ser explicado por la presencia de una estructura narrativa más convencional que experimental comparada con las otras obras de la serie; esto, sin embargo, no quiere decir que el atractivo de estos dos volúmenes se inscriba meramente en su aspecto formal. Así lo explica Pedro Meneses (2014, pp.182-183)

El interés del libro [*animalescos*] no reside en la ínfima, cuando no inexistente, estructura narrativa de sus textos, sino en el modo primitivo, visceral, de reflexionar sobre el ser humano, lo que contrasta con la sintaxis límpida y con el modo clásico de narrar que más que inmediatamente consideramos trazos distintivos del autor. Es por eso que, observando de forma panorámica este territorio textual, consideramos inesperados tanto *animalescos* como *Canciones mexicanas* (en menor grado, en nuestra opinión, en lo que concierne a la narración y a la sintaxis de *Agua, perro, caballo, cabeza*)<sup>iv</sup>

Se trata de una reflexión sobre el ser humano que se percibe como una perturbación corporal a través de la forma narrativa de los últimos volúmenes, esto es, “nos confrontamos con confabulaciones orientadas por la interrupción y por la revisión de disposiciones ontológicas que entrañan una dislocación intelectual, transformando el acto de leer en un movimiento también corporal” (Santos, 2016; p.22)<sup>v</sup>. Así pues, vale la pena cuestionar la presencia de *Agua, perro, caballo cabeza* (2009) en una serie que, desde su título, *Canções*, subraya la relación entre lectura y movimiento, propone la idea de ritmo, a la vez que, como lo señala Tavares (2013d), sugiere “la idea de ruptura con el mundo de la reflexión y el pensamiento”.<sup>vi</sup>

Esta relevancia dada al movimiento entraña tanto relaciones cuerpo-espacio como cuerpo-tiempo, es decir, implica pensar la situación (de proximidad o lejanía) y la velocidad de reacción de un sujeto frente a un punto de referencia definido. En este orden de ideas, la percepción de “un ritmo y una narración vertiginosos” (Meneses, 2014; p.182)<sup>vii</sup>, referida frecuentemente en los estudios sobre *animalescos* (2019), indica una evidente posición particular del narrador de las pequeñas ficciones de este volumen, a la vez que advierte la importancia de ésta para la serie. A este respecto cabe recordar la ilustración que propone Tavares (2013c) para distinguir algunos de los narradores de sus libros como la diferencia entre “el cartógrafo, que está diciendo que ahí hay un hueco, y alguien que está cayendo en

---

<sup>3</sup> Véase por ejemplo, el trabajo *Poética da Superação a propósito da obra de Gonçalo M. Tavares* de Pedro Emmanuel Quintino de Sousa, o el ensayo *IV Notas para A Moral do Vento* de Pedro Eiras.

él [...] en *Canciones mexicanas* [el narrador] está describiendo el centímetro que sigue a sus pies, el segundo que antecede a su entrada en acción”.<sup>viii</sup> En otras palabras, son múltiples las relaciones y actitudes del narrador frente a los huecos, frente al riesgo de caída.

A propósito de la caída, el monologuista de *animalescos* (2019, p.12) afirma

no te apures, los rápidos los lentos, todos caen a la misma velocidad, esto es lo que me enseñaron, puedes ser un campeón de cien metros, puedes no tener la capacidad de mover un pie, estás en una silla de ruedas y caes más rápido que el atleta, así es como son las cosas y cómo la caída sustituye a dios en los detalles, he aquí que la caída nivela [...]

En otras palabras, la caída entraña la pérdida de toda cualidad distintiva que en otro tipo de movimiento pudiera servir como resistencia. Poco importan la fuerza física o mental, el intelecto o las virtudes morales con las que cuente un hombre que cae, de cualquier forma, estará sometido a una fuerza natural mayor que está fuera de su control (Tavares, 2012b). En este orden de ideas, y a la luz de las reflexiones del autor sobre el ser humano, una pérdida de este talante no puede sino remitir a la idea de deshumanización, que es justamente el sentido recurrente en el que aparece esta imagen en la obra de Gonçalo M. Tavares. De acuerdo con Neves (2014), el recorrido del hombre hacia la deshumanización en el autor portugués, específicamente en *animalescos*, se configura en un “doble movimiento de caída, de lo humano a lo orgánico [el cuerpo en estado de materia pura, despojado de razón y lenguaje] y de lo orgánico a la animalidad, a través de la locura”<sup>ix</sup> (pp.158-159).

De cara a este escenario, a las consecuencias de estos ‘huecos’ que enfrentan los personajes y narradores de Tavares, habrá, entre otras posibilidades, quien observe, atestigüe y señale, quien presienta e intuya, y finalmente, quien agencie y experimente; posiciones todas ellas que modifican el ritmo de la narración, rasgo que se considerará determinante en una serie llamada *Canções*. Así entonces, el objeto de investigación de este documento será el de revisar qué relación establece Goncalo M. Tavares entre el uso del monólogo interior y la experiencia de la deshumanización en los dos primeros volúmenes de la serie de ficciones *Canções*.

El primer capítulo dará cuenta de una caracterización, anclada en tres motivos, de la forma en la que puede leerse la deshumanización en parte de la obra del autor portugués. La falta de reconocimiento entre pares, la volatilidad de las relaciones entre la razón y la moral, y la concepción del cuerpo como objeto de dominio y perfeccionamiento, configuran un estado de

la cuestión que perturba la definición conocida de lo humano. Así las cosas, el lenguaje, la razón y el cuerpo como características distintivas del hombre son revisadas sobre la base de una situación paradójica en la que creyendo huir de la deshumanización, el hombre potencia una definición de lo humano que lo lleva a la caída. Tales rasgos definatorios se analizarán a la luz de los postulados teóricos de autores como Michel Foucault (1964), Elías Canetti (1981), Giorgio Agamben (2002, 2009) y George Steiner (2009); así mismo, en caso de considerarlo pertinente, se establecerán algunas relaciones con otros libros de Gonçalo M. Tavares.

En el segundo capítulo, se abordará de manera concreta el comportamiento de estos motivos en estos dos volúmenes de *Canções*, de suerte que pueda revisarse una relación entre el tratamiento temático de la experiencia de la deshumanización y el uso particular del monólogo interior, subrayando el vínculo entre la progresión *in crescendo* en el ritmo de la narración de cada volumen con la proximidad de los narradores a la experiencia ya mencionada. Para ello se postulará un diálogo entre los planteamientos de Édouard Dujardin (1931) alrededor del sustrato musical del monólogo interior, y los estudios de Gerard Genette (1972) y Dorrit Cohn (1978) en torno a los modos de expresión de la consciencia en la literatura



# 1. Capítulo: Una regla, nunca bajas la cabeza.

Cuando la estructura de la forma cae, la forma pierde la identidad.

*El barrio y los señores*, Gonçalo M. Tavares (2012, p.472).

A propósito de la amplitud – cuantitativa, temática y formal– de su obra, Gonçalo M. Tavares (2008b) comenta su interés por explorar en formas distintas y, por lo tanto, desde perspectivas diferentes, “cómo es que funciona el hombre en circunstancias, a veces, de límite”.<sup>x</sup> Al respecto dirá que esta exploración es un intento por percibir mejor, diríase que por reparar mejor, los problemas particulares del hombre en un estado de anormalidad. Tal situación límite, como marco de su intento por comprender lo humano, es puntualizada en el siguiente apartado de su libro *O osso do meio* (2020):

¿Del peligro saldrás más humano o más animal? He aquí la pregunta que en su existencia cada persona tiene derecho a responder. Cada individuo, en sus derechos humanos, piensa Kahnak, debería exigir el paso por lo menos por un peligro, un momento en el que no pudiese huir sin una gran decisión, pero en el que ninguna decisión tuviera permitido entrar. En el peligro no se entra: se cae. (p.34)<sup>xi</sup>

Se trata sobre todo de una reflexión sobre la situación del hombre en el mundo, sobre cómo se sitúa éste en cuanto alteridad: las características de lo humano que se definen en tensión o en oposición con el otro (la naturaleza, lo animal, lo sagrado e incluso, la misma colectividad humana) hacen parte fundamental de la poética tavariana. Con todo, para el autor portugués, el límite pone de manifiesto que tales características distintivas no implican en sí mismas una cualidad bondadosa del hombre en comparación con otras especies: “si tenemos un ser humano, tenemos dos potenciales: el potencial de la gran bondad y el potencial de la gran maldad [...] la racionalidad humana y su inteligencia aumentan los efectos de sus acciones, nada más<sup>xii</sup>” (Tavares, 2013c). Esta idea, sin embargo, se hace nítida sólo en el límite, pues al evaluar en condiciones normales las consecuencias de las acciones humanas y constatar que el fin último de algunas tiende hacia el mal, éstas son valoradas como inhumanas, como ajenas

al ser humano, y no como una posibilidad inherente y producto de condiciones específicas que definen –y redefinen– los límites de lo humano<sup>4</sup>.

Para Tavares, entonces, la deshumanización no se presenta como oposición o negación de lo humano, sino que la primera es consustancial a esto último. De cara a esta relación, el autor afirma que “lo inhumano hace parte de lo humano. Donde hay humano, hay posibilidad de inhumanidad. Sólo no hay inhumanidad donde no hay humano<sup>xiii</sup>” (2013c); es decir, la definición de lo inhumano no puede hacerse sino en relación con lo humano, sea esto último reducido, potenciado o ignorado. Ahora bien, con el desarrollo propio de la modernidad, el hombre ha buscado instalarse en los extremos de la definición conocida a través de la alteridad. Ciertas categorías definitorias como el lenguaje, la razón, la moral e incluso el cuerpo se impulsan en un sentido opuesto al de la naturaleza primitiva. De un lado, está lo divino, y de otro, la máquina; ambos estados ideales extremos. Al respecto explica Tavares (2018b)

Ya intentamos aproximarnos a dios, pero encontramos que no era una solución viable en todos los momentos; intentamos aproximarnos a la máquina, y en el siglo XX mostró –por ejemplo, con el Holocausto y las fábricas de muerte– el exponente máximo de una especie de aproximación al ideal de la máquina, de competencia, de funcionalidad. Ese exponente máximo también nos dijo: esto no es la solución.<sup>xiv</sup>

La definición de lo humano se distancia de lo divino y de lo técnico, instalándose en un espacio liminal, casi de choque, entre estas dos instancias y lo natural, a través de un sistema moral. El hombre no es sujeto divino pero sus movimientos son valorados como superiores a los de otras especies en la medida en que éste puede distinguir el bien y el mal; tampoco se trata de un ser meramente técnico pues hay juicios que condicionan este tipo de desarrollo; y no se concibe, finalmente, como un ser natural en cuanto que su evolución no responde exclusivamente a la ley natural, sino que, dotado de la técnica y la razón, el hombre –se cree– tiene la posibilidad de alterarla. Con todo, y como se afirmó antes, que este espacio liminal esté orientado por un sistema moral no lo hace necesariamente un espacio inclinado hacia el bien, aunque así se pretenda delimitar toda acción humana.

---

<sup>4</sup> Tavares (2008b) propone el siguiente ejemplo con respecto a la redefinición de los valores morales, dichos humanos, frente a las condiciones técnicas de una época particular: “a maior parte das pessoas tem mais vergonha de, por exemplo, não dominar o último programa de Windows do que de mentirem”.

Afincarse en una definición que niegue la deshumanización como inherente al hombre, más que suprimir su potencial maldad y relevar su bondad potencial, pone en crisis la definición de lo humano, la deforma y, en últimas, la lleva a lo que Tavares designa como la caída. Pensar la caída es pensar una forma especial de movimiento que no exige ni valora en absoluto alguna cualidad de quien lo padece (Tavares, 2012b). En este sentido, para el autor portugués, la imagen del hombre que cae remite inevitablemente a la pérdida de las características y virtudes que se han establecido como propias al ser humano, es decir, la caída en Tavares refiere a la idea de deshumanización.

Así pues, el hombre moderno se sitúa en una situación paradójica: es un ser que se ha prescrito una definición de humanidad en la que no hay cabida para la deshumanización; en otras palabras, este hombre escapa de la deshumanización aferrado *in extremis* a una definición incompleta que lo conduce a la caída, pues la deshumanización es connatural a la humanidad. En entrevista con Ana Marques Gastão (2011, p.227), Tavares afirma

Sí, [somos seres] en fuga y en caída. Y eso es lo más complicado: intentar huir mientras se cae es imposible. Podemos acelerar, pero nada sucederá. La fuerza de la caída es más fuerte que la fuerza de la fuga. Es la lucha entre la ley de la gravedad y la fuerza de las piernas humanas. Gana la naturaleza, claro, y por mucho.<sup>xv</sup>

Pretendiendo huir, el hombre refuerza la definición prescrita, y refuerza la tensión entre lo divino, lo técnico y lo natural en la máxima “es necesario sobrevivir, he ahí el universo” (p.36) del narrador-experimentador de “El cuarto reino” (APCC, Tavares, 2009). El ser humano como cualquier otro elemento natural puede morir, sin embargo, su muerte no está supeditada del todo a la ley natural, como sí parece estarlo la de una araña patona o la de un caballo. En sus “Notas para *A moral do vento*, 2” (2014), Pedro Eiras propone la ley de la fuerza como aquella que moviliza las acciones humanas en contraste con la ley natural, por fuera de todo sistema moral. Para el autor, esta ley responde a un juego de poder frente a la ley natural: a la vez que admite su carácter natural, su finitud, el hombre le hace frente a toda costa. Se trata pues de un “funcionamiento técnico de la vida: todo en ella se explica en las ganas de sobrevivir –la fuerza es inmediatamente necesaria, los valores secundarios, dispensables, equívocos, un exceso lujoso que necesita justificarse a sí mismo, pidiendo muchas disculpas” (p.113)<sup>xvi</sup>.

Así las cosas, el sistema moral que soportaría la tesis de una potencial inclinación hacia el bien en la definición humana puede ser modificado, reducido o suprimido siempre que se ponga en riesgo la sobrevivencia humana o, mejor, su pretendida superioridad frente a la naturaleza. En

palabras de Eiras, “la medida de todas las cosas no es un sistema ético (bien vs. mal), el dato bruto de la fuerza al servicio de la sobrevivencia” (p.117)<sup>xvii</sup>. Ante la imposibilidad de lo divino y su recelo por lo natural, el hombre se decanta por el progreso técnico, y define su lugar valorando aquello que puede conocer y dominar, está entonces

exactamente colocado entre el suelo y el cielo, por encima de los animales e incluso por debajo de los dioses y de los misterios o de alguna cosa que existe allá arriba y nos da órdenes y a veces hace caer la lluvia (*anim*, p.69).

Este hombre no mira hacia arriba porque la incertidumbre y el desconocimiento de lo perfecto lo estancan. No mira tampoco hacia abajo porque hacerlo es someterse a la naturaleza de una anatomía animal incapaz de levantar la cabeza. El hombre moderno ve hacia el horizonte, busca el carácter perenne de sus acciones y el suyo mismo<sup>5</sup>; y para hacerlo debe ser capaz de utilizar la fuerza que le es propia.

Para utilizar la fuerza, el sujeto sabe que el dominio del mundo comienza en el autodomínio: debe controlarse a sí mismo antes de controlar el exterior. Para eso debe asimilarse a una máquina previsible: prever el comportamiento propio es una forma de no ser sorprendido de repente, que debilita. No se trata apenas, entonces, de seguir el proverbio antiguo *conócete a ti mismo*, sino sobre todo de desarrollar un programa práctico: *conócete a ti para dominarte a ti mismo, para repetirte como una máquina repite sus operaciones, excluyendo cualquier disponibilidad para lo desconocido* (el conocimiento es un medio, el autodomínio es un fin). (Eiras, 2014; p.119, cursivas del autor)<sup>xviii</sup>

Tal necesidad de conocimiento deviene en la configuración de tecnologías a través de las cuales el hombre se escinde de la naturaleza, es decir, a través de las cuales configura el progreso perfeccionando una naturaleza a la que considera obsoleta (Meneses, 2014) y que le concierne en carne propia. De esta suerte, ciertas características distintivas del ser humano como el lenguaje, la razón y el cuerpo se vuelven objeto de perfeccionamiento y redefinición de acuerdo con las condiciones de su propia sobrevivencia.

---

<sup>5</sup> Sobre esta perspectiva adoptada por el hombre moderno, vale la pena también revisar este fragmento de *Un viaje a la India* (Tavares, 2010): “Al nivel de la mirada, por el contrario, actúa quien cree / que los gestos humanos son aún, o son ahora, / la aceleración más fuerte / que se puede introducir en el mundo. Quien actúa por debajo de la mirada reconoce / que el avance no ha sido suficiente / y que sólo la parte animal del hombre, / o la parte que se humilla, puede resolver los conflictos. / Saltar, argumentar, reptar: / he aquí, en síntesis, las tres formas humanas /de responder a un único mundo. / (Y Bloom va a practicarlas todas.)” (Canto I-38, p.25).

## 1.1 Lenguaje: estás frente al espejo, te salvas porque te ves.

El narrador de *O osso do meio* (Tavares, 2020) describe: “la oreja es el acto inicial del mundo, dice alguien; no la oreja, claro, sino el principio orgánico que permite al ser humano oír. No se comienza viendo, se comienza oyendo, alguien insiste” (p.105)<sup>xix</sup>. El centro de la comunicación es la percepción, la consciencia de que un mensaje será recibido en completitud, ésta consolida la unidad del ser humano en el otro al ser percibidos y percibir. Un mensaje sin receptor anula al emisor, de allí la insistencia en que “no se comienza viendo, se comienza oyendo”. En este sentido, el dominio que se ejerce sobre el acto comunicativo podría entenderse como configurador de identidad, y por lo tanto cuando la identidad entra en crisis, se percibe también en éste un desequilibrio.

En el ensayo “El lenguaje animal” de su libro *Extraterritorial* (2009), George Steiner expone el carácter constitutivo que tiene el lenguaje del ser humano; y tras presentar distintos ejemplos de comunicación efectiva en el reino animal, afirmará que ningún código de comunicación por complejo que sea es comparable con el lenguaje humano. Entre las características particulares que cuenta están las estructuras mentales que subyacen las relaciones sintácticas de los tiempos gramaticales futuro y pasado, las relaciones entre lenguaje y sexualidad que se sustentan en la imagen verbalizada y, sobre todo, la posibilidad que tiene el hombre de declarar su identidad en cuanto tal<sup>6</sup>. Esta última es quizá el rasgo más relevante para el autor pues

Toda identidad es una manifestación activa. Comunica su ser al mundo que la rodea mediante un conjunto de señales más o menos claras, detectables y complejas, somos lo que creemos ser, y estamos totalmente seguros de nuestra existencia sólo cuando otras identidades captan nuestras señales de vida y las devuelven. (p.90)

Es en el otro, en la comunicación con el otro, que el hombre se constituye como tal. Una comunicación viciada –por demasiado ruidosa, silenciosa, mentirosa...– vicia también esa constitución y todo lo que de ella devenga. De esta suerte, la relación con el lenguaje no sólo

---

<sup>6</sup> Esta idea es también trabajada en “Taxonomías” de *Lo abierto: el hombre y el animal* (2006) por Giorgio Agamben quien revisando la tesis de Linneo retoma: “el hombre no tiene ninguna identidad específica, excepto la de poder reconocerse. Pero definir lo humano no a través de una nota *característica*, sino a través del conocimiento de sí, significa que es hombre el que se reconocerá como tal, que *el hombre es el animal que tiene que reconocerse humano para serlo*” (p.57; cursivas del autor).

permite al hombre distinguirse de otras especies, sino que lo obliga a relacionarse con la suya propia al margen de toda forma biológica. En *Atlas do corpo e da Imaginação* (2013b), Tavares plantea, a partir del carácter social del lenguaje humano, la incompatibilidad de la fisiología humana con el mundo de la palabra y afirma:

son dos sistemas que no se comunican, tienen, cuando mucho, analogías, pero nada en los dos sistemas intercambia o establece contactos concretos, las palabras son colectivas: útiles en la relación entre hombres, pero inútiles para el individuo aislado. *¿De qué me sirve la palabra si no tengo con quien intercambiarla?* (Cursivas del autor, p.83)<sup>xx</sup>

La identidad del hombre no es entonces sólo cuerpo animal individual, más bien su identidad se asienta en un sistema lingüístico que le permite identificarse con el otro como colectivo. De ahí que, volviendo a Steiner, “los orígenes de la revolución del lenguaje [a nivel científico, artístico y filosófico] coinciden en el tiempo y la sensibilidad con la crisis de los valores morales y formales que antecede inmediatamente a la Primera Guerra Mundial” (2009, p.5), pues el otro con quien el hombre se identificaba dejó de ser reconocible. Los temas y la forma de la obra de autores Hofmannsthal, Kafka, Broch, son para este autor una expresión manifiesta de la pérdida de confianza en el lenguaje –anticipada ya por Hölderlin y Mallarmé– y, a su vez, del colapso al que se precipitaba el humanismo (p.108); expresiones que también resonarían en campos como la filosofía, la psicología y la crítica literaria.

Merecen particular atención los estudios de Spinoza y Leibniz que Steiner refiere como antecedentes, pues a través de postulados que acercaban el sistema lingüístico a un modelo matemático se buscaba recuperar “la semántica edénica, la coincidencia total entre palabra y objeto que caracterizaba el lenguaje antes de la Caída y la maldición de Babel” (p.113)<sup>7</sup>. En principio, una relación esencialista entre palabra y objeto no sólo permitiría una comunicación efectiva con el otro, sino que correspondería en principio a una declaración transparente de la identidad del hombre. Sin embargo, se trata de un retroceso imposible pues el hombre

---

<sup>7</sup> En su ensayo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (2010), y a partir de su interpretación del Génesis, Walter Benjamin propone que el quiebre comunicativo e identitario del hombre con la naturaleza empieza con la caída del paraíso, pues del nombre creador, el hombre pasó a la palabra mediadora que apenas funge como signo, es decir, el hombre dejó de percibir comunicativamente las cosas y, ante tal enmudecimiento, empezó a sobred denominar de tal forma que entre la palabra y el ser espiritual comunicable a través de la lengua tienen lugar una serie de transformaciones que la alejan cada vez más de su centro. El discurso así pierde su resonancia esencial pues pasa a través de una traducción que cambia según la denomine el hombre que nombra.

moderno no es aquel que habitaba el paraíso, sino que responde a otro tipo de relaciones con la naturaleza y con el otro. En el otro no se reconoce como igual a quien se declara hombre, se le ve como alguien a domesticar. Reconocerse como hombre es conocer el lenguaje, dominarlo, para dominar lo exterior. Así lo explica el narrador de “excitación animalesca”:

estamos en el mundo como las plantas, cualquiera crece, y para ser animales como cualquier animal, no estamos aquí para ser hombres sino cuando discutimos, cuando el pie del otro nos pisa y ese pisotón viene con un discurso -la forma en que este animal inteligente argumenta todo, ha olvidado el combate directo; dispara sobre el otro, maltrata al otro como el otro te ha maltratado, todo está equilibrado o a la búsqueda o a la espera [...] (*anim*, p.100)

En medio de una crisis identitaria, los intentos del hombre por conocer el lenguaje devienen en su uso subrepticio que, por ejemplo, los modelos políticos totalitarios ejercen a través de sus discursos<sup>8</sup>, de la publicidad o de los medios de comunicación de masas (Steiner, 2009; pp.136-137). Evidentemente bajo un modelo de este tipo, regido por normas exactas y fijas, como las de una máquina, el lenguaje perdería dinamismo y “el hombre se volvería menos humano. La historia reciente y la ruptura de comunicación entre enemigos y generaciones muestran de manera inquietante qué significa esa disminución de humanidad” (p.143), tal como los niños de “la máquina / muertos y basura / ganado / enseñar a los jóvenes” que se alfabetizan viendo pasar el tanque que recoge los muertos de una guerra, y aprenden “el abc de la matemática, el abc de la lengua no interesa, que hagas cálculos y no puedas gritar, esto es de lo que están hechas las criaturas: pueden contar el número de animales pero no pueden gritar” (*anim*, p.44); una unificación técnica del lenguaje en la que el grito, modo informe de expresión individual, no tiene lugar.<sup>9</sup>

## 1.2 Razón y moral: avanza sólo en línea recta.

El narrador de “Mis amigos” del volumen *Canciones mexicanas* cuenta

---

<sup>8</sup> Steiner expone, entre otros, el siguiente ejemplo: “Las tiranías contemporáneas redefinieron las palabras, invirtiendo de manera grotesca y deliberada el significado: la vida se transformó en muerte, la esclavitud absoluta en libertad, y la guerra en la paz” (2009; p.136).

<sup>9</sup> A propósito de este rasgo identitario, Tavares afirma en entrevista con Marques Gastão (2011): “A linguagem é um dos poucos elementos que nos mantêm à tona da água, evita um afundamento definitivo. Até literalmente: quando alguém se está a afogar, enquanto consegue gritar –forma mais baixa da linguagem, mas, ainda assim, uma informe linguagem–, quando ainda consegue gritar é sinal de que ainda há uma certa esperança. Quando já não tem força para gritar, só um milagre a conseguirá resgatar. Sem linguagem, seríamos muito piores, não tenho dúvidas disso. Se algo nos humaniza é a linguagem. É uma das poucas coisas, repito, que nos pode salvar” (p. 227)

En el Zócalo, un loco que estaba rodeado de humos me dijo que tenía una marca que le iba desde el centro de la frente hasta cada una de las piernas; una marca que comenzaba en un punto único y que después se dividía: una línea para cada pierna. Era una marca invisible, un camino invisible: primero un lugar maldito que partía desde el centro de la frente, pero después la tinta maldita se iba diluyendo en el trazo, y de un trazo único pasaba a dos trazos, uno para una de las piernas, trazos cada vez más finos, menos malditos, menos débiles, y los dos trazos llegaban a los pies ya casi sin fuerzas, sin maldición, sin rabia, y el astrólogo me dijo que debía tener cuidado cuando me desorientaba porque era en esos momentos que los dos trazos retrocedían hasta el punto concentrado allí arriba y el comportamiento cambia cuando alguien se pierde; no es de hoy, es de siempre. (2011, pp.49-50)

El loco de esta ficción reconoce su marca, el límite en el que comienza y se instala su individualidad material en la ciudad. De la cabeza a los pies, este individuo sabe dónde está y cómo se conduce, sin maldición y sin rabia. Este loco, a su vez, describe el carácter veleidoso de estos márgenes en un espacio en el que impera el peligro; son trazos que se diluyen y ponderan en la libertad de acción del cuerpo, pero que ante el miedo se concentran en un lugar maldito –llámese moral o razón, ambos situados en el centro de la frente–. He aquí el riesgo de desorientación: ante la amenaza, ceder la propia individualidad al deber ser de la ciudad.

En *Historia de la locura en la época clásica* (1964), Michel Foucault realiza un análisis sobre el desarrollo de la idea de la locura a través del tiempo desde la Edad Media hasta la modernidad. Entre otros puntos de reflexión, en este estudio el autor revisa cómo, sobre la base de la razón, el hombre ha sustentado sus relaciones jerárquicas frente a lo otro a partir de ideales por él mismo instaurados o, en otras palabras, a partir de su propia definición del centro determinante del límite moral o racional de su naturaleza.

En la Edad Clásica, el señalamiento de lo otro estaría marcado bien por los comportamientos inmorales, desviados de la moral (la *sinrazón*), o bien por la pérdida de la razón que aproximaba al hombre a un estado de animalidad (la *locura*), que lo acercaba al *no ser hombre*, pues siguiendo el postulado cartesiano: no piensa, luego no existe. En esta época, la exhibición se constituiría como el principal instrumento de protección puesto que, a través de ella, el hombre se haría consciente de su condición humana y evitaría todo tipo de acciones que pudieran alejarlo de ésta. De cara al *grado cero* de su humanidad (p.127, vol. I), se revelaría de un lado, la degradación inherente al animal, y de otro, la nobleza y dignidad de la moral y la razón: “la locura se ha convertido en una cosa para mirar: no se ve en ella al monstruo que habita en el fondo de uno mismo, sino a un animal con mecanismos extraños,

bestialidad de la cual el hombre, desde mucho tiempo atrás, ha sido eximido” (p.125, vol. I), como los locos del relato “Concentración” que andan a gatas simulando que son perros, que se entienden, y que no tienen correa ni dueño pero que parecen reclamarlos (CM, p.43). Así pues, el tratamiento a puerta cerrada del sinrazón se orientaba hacia la domesticación del animal; abolido el hombre, no quedaba sino controlar el comportamiento de la bestia; sin embargo, se trata de un encierro en el que el estatuto de “bestia” se equiparaba al de personajes que representaban el desorden civil como los criminales, las prostitutas y los mendigos; en otras palabras, la locura era criminalizada.

En la Época Moderna, ya separada un poco de la lente religiosa, la locura del hombre estará más ligada al medio que éste ha creado para alienarse de un sometido mundo natural, esto es, estará sujeta a la idea de un progreso civilizatorio.

En la segunda mitad del siglo XVIII, [la locura] no será ya reconocida como aquello que aproxima al hombre a una decadencia inmemorial, o a una animalidad indefinidamente presente; se la sitúa, al contrario, en esas distancias que el hombre toma con respecto a sí mismo, a su mundo, a todo aquello que se le ofrece en la inmediatez de la naturaleza; la locura se vuelve posible en ese *medio* donde se alteran las relaciones del hombre con lo sensible, con el tiempo, con el prójimo; es posible por todo aquello que en la vida y en el devenir del hombre constituye ruptura con lo inmediato (Foucault, M.; p.29, vol. II).

Las relaciones del hombre, atravesadas por su experiencia de la ciencia y sus consideraciones técnicas sobre la historia, comienzan a reforzar la idea del dominio del ser humano sobre lo otro, sea éste la naturaleza, lo animal e incluso el mismo ser humano.

En este sentido, la locura deviene objeto de estudio de la ciencia: alienado en la figura y voluntad del médico, el loco es reconocido superficialmente como hombre. La pérdida de la razón no es ya nulidad de la naturaleza humana, sino otra representación, una que comparte su mismo lenguaje, y una a través de la cual se devela su verdad (sus deseos primitivos y sus mecanismos más simples). Asimismo, el loco da cuenta también de “hasta donde han podido empujarlo las pasiones, la vida en sociedad, todo aquello que lo aparta de una naturaleza primitiva que no conoce la locura. Esta se halla ligada siempre a una civilización y a su malestar” (pp.144-145, vol. II), como una loca que pide monedas para comer, y que es juzgada por desechar las monedas más grandes, las de más valor, porque las pequeñas se tragan con más facilidad (*anim.*, pp.23-25). Sin embargo, esto pone de relieve que “la verdad humana que la locura descubre es la contradicción inmediata de lo que es la verdad moral y social del hombre” (Foucault, M.; p.146, vol. II).

En este orden de ideas, será en medio de tales tensiones que se desarrolle la reflexión alrededor de la locura, la razón y la verdad del hombre durante el siglo XIX y en adelante. Para el caso de Tavares (2018b), la locura, en cuanto perturbación mental que destruye las personas, no es “ni un medio para crear, ni una causa de creación”<sup>xxi</sup>; su interés estará fijado en las tensiones mencionadas, en la medida en que ésta permite revisar las limitaciones morales de la razón, al respecto afirma que “la razón no siempre es benigna, la racionalidad no siempre es moral”.<sup>xxii</sup>

### 1.3 Cuerpo: mientras estás vivo, no eres naturaleza.

Tras la noticia del derrumbe de una escuela, el narrador-experimentador de “El cuarto reino” (APCC, pp.35-38, cursivas del autor) señala una analogía posible:

El ingeniero dijo: los materiales no resistieron. Estos edificios antiguos son harina, dijo.

El médico frente al cadáver del niño también podría haber dicho: *los materiales no resistieron*. Pero no lo dijo. Y tampoco dijo: *es material débil*, el padre del niño no querría oírlo. El médico sólo dijo: *No sé qué decirle*.

El discurso alterno del médico, propuesto por el narrador, equipara el cuerpo animal del hombre a una tecnología creada por él mismo para resguardarse de la naturaleza. Ante la imposibilidad de negar el carácter natural del cuerpo –que está regido por leyes biológicas–, el hombre comienza a percibirlo como objeto de dominio, pues tal es el orden jerárquico de la escindida relación entre el hombre y la naturaleza. Edificio y cuerpo devienen instrumentos –complementarios, si se quiere– a través de los cuales se le hace frente a la ley natural; del mismo modo en que se modelan y modifican los materiales para construir y hacer consistente un edificio, el cuerpo es advertido como objeto de perfeccionamiento que debe modelarse para responder al mandato de sobrevivencia que mantiene al hombre por encima de otros elementos naturales.

Es decir, el dominio del hombre sobre la naturaleza entrafía también una reconfiguración del cuerpo. Se busca un cuerpo que no sienta, que no se canse, que sea eficaz y que no pare. Así pues, el cuerpo encarna la debilidad, un hombre se declara humano *a pesar de su cuerpo*, devela ese estado liminal que lo define: “los huesos son fuente de nuestra vergüenza, de una vergüenza que es universal en la especie, vergüenza, digamos, de la existencia: *existo sí, pero*

*tengo huesos; estoy feliz, pero tengo huesos, estoy infeliz, desesperado y, además, tengo huesos” (ACI, cursivas del autor, p.315).<sup>xxiii</sup>*

De la misma forma que sucede con el lenguaje, la lente mecanicista rompe la alianza entre naturaleza y hombre, entre hombre y cuerpo: el cuerpo es elemento accesorio al sujeto, apenas receptáculo de la razón. Así parece sentenciarlo el narrador de “La moneda” (APCC, p.53), “La naturaleza es ilegal y bruta y nosotros no somos naturaleza mientras estamos vivos y somos ricos con el cuerpo olvidado”; en la medida en que el cuerpo pueda ignorarse, también podrá ignorarse la condición natural del sujeto racional. Visto así, despojado de todo valor simbólico, como expone David Le Breton en su estudio *Antropología del cuerpo y modernidad* (1990), el cuerpo se reduce a una acumulación de órganos que ora hay que suprimir en cuanto muestra de fragilidad del hombre, ora hay que proteger, cuidar y perfeccionar en pos de la salvación a través del cuerpo (p.217). Así entonces tienen lugar avances médicos y biológicos como el trasplante de órganos, la trasfusión de sangre, la inseminación *in vitro* o la modificación genética, que, a pesar de contribuir a salvar la calidad de vida, remiten a un debate ético<sup>10</sup> en cuanto que “hacen del hombre un medio para el hombre” (p.228).

En este mismo sentido, objetivado el cuerpo, todo aquello que llegue a manifestarse a través de él llega a ser también objetivable. Así por ejemplo, “el ser del hombre es analizado como la posesión del cuerpo y como comportamientos que pueden ser señalados, descompuestos y modificados a partir del conocimiento del principio que los dirige” (p.241); de allí que a través de corrientes psicológicas como el conductismo se haya pretendido ‘normalizar’ las tendencias homosexuales de un sujeto, o que a través del uso de fármacos se aspire a modelar las emociones y reacciones físicas del hombre frente a su entorno, evaluándolas por fuera de cualquier significado particular y más como asimilación del cuerpo a “una máquina [cuyos] síntomas (cansancio, insomnio, depresión) son analizados como disfunciones químicamente

---

<sup>10</sup> Se trata de un doble debate, el de la experimentación y el del tratamiento. De un lado, está el establecimiento de límites frente al objetivo del experimento (vg. la muerte como fin último del ser humano) y frente a una noción netamente instrumental del hombre que lo deja por fuera de toda consideración sensible en medio de un experimento; y, de otro lado, está la “hibridación” o la “reducción” de la dignidad humana frente a tratamientos que requieren, por ejemplo, el uso de máquinas. (Le Breton, 1990, pp.219-226).

reversibles. Las emociones del hombre son elevadas a la dignidad científica de reacciones químicas” (pp.424-243)<sup>11</sup>. Tal situación se ilustra en la ficción “metro / psicoanalista / caballo / martillo / ojos torcidos de viejo” (*anim.*, pp.105-109) en la que la función del psicoanalista se define como sigue

[...] se trata de un nuevo programa del gobierno que quiere no sólo médicos físicos invadiendo las pequeñas aldeas y a los pobres, no solo operaciones quirúrgicas y medicamentos para los temblores de las manos, quiere también –el buen gobierno– ordenar la cabeza desorientada de los desgraciados y, por eso, manda psicoanalistas a sitios inaccesibles a las máquinas que solo saben andar en línea recta [...]

En este contexto, merece la pena revisar la noción de ‘cuerpo sin órganos’ planteada por Deleuze y Guattari en su trabajo *Mil mesetas* (1980), y posteriormente por Deleuze en *Bacon: lógica de la sensación* (1981). El ‘cuerpo sin órganos’ es un cuerpo en espasmo, sin estructura, pleno de intensidades, y libre de cualquier tipo de interpretación o codificación, “es lo que queda cuando se ha suprimido todo” (Deleuze y Guattari, 2004; p.157). El cuerpo no es ya una máquina perfecta que responde a las funciones físicas e incluso morales del medio, ‘el cuerpo sin órganos’ es la desestratificación del organismo –del absoluto–, es una liberación, una huida.

Es en el cuerpo que algo pasa: fuente del movimiento. Ya no el problema del lugar, sino más bien del acontecimiento. Si hay esfuerzo, y esfuerzo intenso, no es propiamente un esfuerzo extraordinario, como si se tratara de una empresa más allá de las fuerzas del cuerpo y actuando sobre un objeto distinto. El cuerpo se esfuerza precisamente, o espera precisamente escapar. No soy yo quien intenta escapar a mi cuerpo, es el cuerpo quien intenta escapar a sí mismo por... en una palabra un espasmo: el cuerpo como plexus, y su esfuerzo o su espera de un espasmo. (p.11)

Se trata entonces de una experiencia violenta y siempre en proceso a través de la cual es redefinida la identidad del hombre. El hombre queda situado en una *zona de indiscernibilidad* (p.14) en la que más que interpretar o ser interpretado, busca experimentar por fuera de sus propios límites, abrirse y experimentar en devenir.

---

<sup>11</sup> Frente a esta asimilación del hombre y la máquina, Tavares (2011) afirma: “A moralidade da máquina está a alastrar pela sociedade pelas empresas. Valoriza-se as pessoas que são como as máquinas. É perturbador porque a máquina não tem dores de barriga, não tem dias maus. Neste momento, o trabalhador exemplar é a máquina”

## 2. Capítulo: Monólogo interior, desencantar en *Canções*.

El sonido es el elemento falso de las cosas.  
Hablar, cantar, emitir ruidos deformes,  
todo forma parte de un anexo del cuerpo,  
pero tú eres un organismo interior, querido Bloom,  
como todos los humanos. Sentir no tiene sonido,  
eso es evidente a todas luces.

*Viaje a la India*, Canto II, 90, Gonçalo M. Tavares (2014, pp.85-86).

De acuerdo con Maria Graça Santos (2016), la distribución en series del territorio textual tavariano como decisión autoral puede entenderse desde dos ejes conceptuales: la literatura como investigación y la literatura como interpelación –que no como instrucción–; a partir de los cuales se crea una toponimia performativa que orienta el proceso creativo del autor. De un lado, dice, Gonçalo M. Tavares procura una experimentación con “las formas de escritura para alcanzar “rincones” del mundo diferentes” (p.61)<sup>xxiv</sup>, y cita “el obstáculo es conseguir pasar al lado de aquello que ya conozco para ir hacia lo que es nuevo para mí” (Tavares 2010, citado en Santos 2016)<sup>xxv</sup>. De otro lado, para el autor portugués, “la literatura debe encantar y desencantar” (Tavares, 2007), no se trata entonces únicamente de un deleite estético, sino de una interrupción de ese deleite, en palabras de Tavares (pp.74-75):

Desencantar, etimológicamente, viene de la idea de interrumpir la canción. Encantar es de alguna manera hipnotizar con la voz; por tanto desencantar es precisamente interrumpir la canción: provocar un silencio súbito en medio del ruido normal. Mis novelas buscan ese silencio incómodo. Es como si alguien estuviese bailando entusiasmado con el ritmo de una canción y, de repente, alguien desconectase la música y dijera: paremos la diversión, venid a la ventana para ver el accidente, ha habido un atropello. Esta interrupción para apuntar a lo que está sucediendo fuera provoca una gran incomodidad e inquietud, pero a veces es necesario interrumpir la canción.

En este orden de ideas, su inquietud por la situación del hombre en el mundo es explorada por Tavares a lo largo de su obra, y mapeada *a posteriori*, no sólo en términos genológicos sino ontológicos como registro –voluble– de una aproximación formal a esta reflexión. Ahora

bien, esta concepción de la forma y la experimentación no es tangencial a la intención de desencantar del autor, sino que es atravesada por ella. De allí que, por ejemplo, algunas de sus obras interpelen en mayor o menor grado al lector o que, como se afirma de algunos volúmenes, lo descoloquen física y mentalmente.

Si se entiende 'la canción' como un estado de normalidad frente a lo que se ha admitido como definición de lo humano, su interrupción –el desencantamiento– vendrá dada por una revisión sistemática, y por contraste, de dicha definición a través de la experiencia de lo inhumano que como tema común a la poética tavariana se ha intentado definir a partir de sus motivos constituyentes en el primer apartado de este documento. Siguiendo la relación vinculante, que no excluyente ni opuesta, presentada por Claudio Guillén (2005) sobre las investigaciones tematólogicas, en las que “tema implica forma” (p.232) y en las que, para develar las relaciones significativas del tema, se debe estudiar y determinar cuáles de sus elementos compositivos son esenciales (p.272); a lo largo de este segundo apartado se revisará el comportamiento del material textual que configura estos motivos en los dos primeros volúmenes de la serie *Canções*.

En *Agua, perro, caballo, cabeza*, un personaje explica que “en reposo, el ritmo eléctrico del cerebro es diferente” (2009, p.39); otro afirma, en *Canciones mexicanas*, que bajo el efecto del mezcal el cerebro responde a “geometría imaginaria de la moral” (2013, p.16); y finalmente, en *animalescos*, otro “por miedo se arranca la propia cabeza pues es en ella donde está el enemigo que el psicoanálisis consiguió meter allí adentro” (2019, p.17). Tal insistencia en dibujar el cráneo como centro de interés o de la acción parece marcar un ritmo que es ya sugerido desde el nombre de la serie: en *APCC*, apenas una posibilidad; en *CM*, una consciencia precisa; y en *animalescos*, una visceralidad cruda invade la escena. El pensamiento toma un lugar relevante allí, pues las formas de expresión de la consciencia singularizan la aproximación del narrador y de los personajes a la experiencia –como ritmo interior– de la deshumanización.

Para llevar a cabo el análisis de estas formas se tendrán en cuenta los postulados de Édouard Dujardin (1931), Gérard Genette (1972) y Dorrit Cohn (1983) alrededor de la definición y el tratamiento del monólogo interior en la literatura. Para Dujardin, son dos los pilares originarios

del monólogo interior<sup>12</sup>. De un lado, está su base histórica, es decir, el monólogo en la forma teatral, pues fueron las exigencias de ésta las que permitieron al espectador tener acceso a los pensamientos de un personaje desde su propia voz; además de darle al personaje una cierta independencia frente a la voz narratorial o autorial. De otro lado, esta su base formal, es decir, una forma en la que tenga lugar la expresión de la vida interior, del pensamiento íntimo desintelectualizado y por fuera de un orden racional; tal forma es la poesía de la cual Dujardin, dada su formación, relevará su carácter musical en cuanto que se trata de una vuelta al carácter esencial, primitivo del lenguaje, y dará particular importancia a los motivos y leit-motifs wagnerianos<sup>13</sup>.

Con todo, esta definición inicial degeneró en una serie de clichés alrededor del estilo y la forma de presentación de la consciencia en la literatura que aminoraba la potencia significativa de este recurso. Así pues, con el objetivo de recentrar tal definición, los estudios de Genette y Cohn enfocan la relación entre pensamiento y lenguaje, es decir, revisan el monólogo interior como un fenómeno verbal. Genette examina la cuestión apuntando hacia la forma en la que la voz del personaje tiene lugar en la obra literaria, esto es, examina la distancia narrativa entre el narrador, el personaje y la historia. El teórico francés presenta cuatro tipos de discurso en los que varía el grado de intermediación del narrador: *el discurso narrativizado o contado*, *el discurso transpuesto*, *el discurso restituído*, y *el discurso inmediato* (p.191-194). Este último tipo de discurso es el que Genette asocia al monólogo interior, aunque para él sea más pertinente la denominación *discurso inmediato* “ya que lo esencial, como advirtió Joyce, no es que sea interior, sino que esté de entrada (“desde las primeras líneas”) emancipado de todo patrocinio narrativo, que ocupe desde el principio el primer plano de la escena” (p.231). En

---

<sup>12</sup> Ya en una carta escrita al periodista italiano Vittorio Pica en 1888 sobre su novela *Les lauriers sont coupés* (1887), Dujardin exponía las características principales de su programa de escritura: 1. Una lente subjetivista en la que el centro de toda acción sea el sujeto; 2. el equilibrio entre prosa y lirismo de modo que haya un encuentro entre la exaltación poética y algo de cotidiana vulgaridad; 3. La trasposición literaria con la que se busca la expresión de un fenómeno por medios de orden abstracto; y finalmente, 4. la forma dramática de base raciniana en la que por la ausencia de elementos accesorios o decorativos tenía lugar un drama no teatral, esto es, un drama cuyo génesis es el alma del personaje (Dujardin, citado en Weissman, 1974; p.492)

<sup>13</sup> Contrario a la crítica de Adorno (2008) sobre los motivos Wagnerianos, éstos son percibidos aquí como una potencia expresiva que no es estable, sino que según su comportamiento enriquecen o impulsan la emoción y el significado de un texto.

este orden de ideas, para Genette poco importa si el monólogo es o no dicho en voz alta o si ocupa la totalidad de la obra, pues su interés se aboca hacia el tipo de mediación que ejerce el narrador en una historia, mientras mayor sea la distancia entre personaje e historia, con menor exactitud se podrá conocer la experiencia desde su subjetividad, incluso si se trata de una subjetividad solapada.

Por su parte, y aunque su tipología sea cercana a la de Genette, Cohn releva la importancia del discurso interior como regulador de la forma en la que se presenta la consciencia en la literatura, esto es, un discurso hecho en voz alta manifiesta recursos formales distintos a aquel que no es exteriorizado<sup>14</sup>. Así pues, Cohn distingue tres tipos de presentación de la consciencia en la ficción literaria: “1) Psiconarración: el discurso del narrador sobre la consciencia del personaje; 2) Monólogo citado: el discurso mental del personaje; 3) Monólogo narrado: el discurso mental del personaje a la manera del discurso del narrador” (p.14)<sup>xxvi</sup>; sin embargo, para la autora en esta primera distinción ninguno de los tipos es enteramente un monólogo interior, éstos permitirán apenas estudiarlo como técnica narrativa, pues la presencia del narrador hace que el monólogo sea percibido como parte integrante de un texto y no como parte integral. Este último caso, el monólogo sin intervención del narrador a lo largo de toda una obra, es considerado por Cohn como un género, un caso límite de la narración en primera persona al que denominará *Monólogo interior autónomo* (p.17), y en el que la narración, al acercarse al monólogo interior, fue acentuando sus tendencias antinarrativas (p.174) en una suerte de colindancia genológica –de transfiguración– que permite acceder, como afirmó Joyce, “desde las primeras líneas” a la consciencia del personaje principal.

Así las cosas, a lo largo de este apartado se pretende revisar en un primer momento el uso particular que Gonçalo M. Tavares hace de las formas del monólogo interior, para luego ponerlo en diálogo con el comportamiento de los motivos que configuran la deshumanización –el desencanto– en los dos primeros volúmenes que configuran la serie *Canções*.

---

<sup>14</sup> Así por ejemplo, la alteración en el manejo de los tiempos, al generar aparentemente líneas narrativas no coincidentes cuantitativamente; los cambios en la descripción del movimiento físico del personaje que se presentan en la forma de percepciones y reacciones; o el abandono de estructuras narrativas convencionales como los capítulos temáticos o temporales, al ser percibidas como rezagos de la autoridad narratorial que poco tienen que ver con el flujo verbal subjetivo del personaje. (p.241).

## 2.1 Monólogos narrados o Fuiste tú quien inventó la regla.

Dadas las similitudes formales que entrañan las formas de primera persona como la autobiografía con el monólogo interior, y con el objetivo de distinguirlas, Dorrit Cohn (1983) señala el nivel de digresión y el uso del tiempo verbal presente como indicios formales de una tendencia ora más monologuista ora más autobiográfica. Sobre el nivel de digresión, la autora afirma que “entre más digresivo un autobiógrafo ficcional, mayor similitud con un monologuista” (p.187)<sup>xxvii</sup>, es decir, a mayor desviación del evento de la narración autobiográfica, mayor proximidad con el monólogo. Esto, sin embargo, no implica una supresión total del evento, pues, situando las consideraciones de Starobinski en el campo de la autobiografía ficcional, es a partir de éste que puede desenvolverse el monólogo o bien que puede ser intuido en el discurso del monologuista (p.189).

Con respecto al tiempo verbal presente, Cohn sigue la distinción de presente puntual, presente habitual o iterativo, y presente atemporal. Sobre este último, explica que es “el tiempo de las afirmaciones impersonales [...] más característico del ensayo o del tratado filosófico que de los géneros en primera persona”<sup>xxviii</sup>, esto es, para la autora existe una discrepancia entre el uso impersonal de tercera persona y la primera persona propia del monólogo y la autobiografía; y precisa que, aunque un discurso de este tipo pueda ser imaginado por un personaje, la entrada del ensayo queda reducida a “momentos intermitentes de los cuales tanto narradores como monologuistas vuelven a su base: el narrador a su pasado y el monologuista a su presente puntual”<sup>xxix</sup>. Con todo, y a la luz de los textos de Tavares, vale la pena cuestionar este postulado de Cohn, toda vez que un elemento común a ambos géneros, el monólogo y el ensayo, es su carácter no narrativo (pp.190-197).

A propósito de las consideraciones de Gonçalo M. Tavares sobre los géneros literarios, uno de los fenómenos que releva Pedro Meneses es que “el ensayo se constituye como un género que va minando la ‘naturaleza’ de los géneros literarios (poesía, novela, cuento, texto dramático)” (2017, p.182).<sup>xxx</sup> A este respecto, Tavares afirma que “el raciocinio es también una narrativa [y que] el lenguaje, cualquier lenguaje, en la narrativa o el ensayo, es lo que más se acerca a la comprensión de alguna cosa del ser humano” (Tavares, 2011b)<sup>xxxi</sup>, en otras palabras, para el autor portugués, narrativa y ensayo no son excluyentes de cara a su exploración sobre la condición humana, que es en últimas el centro de su trabajo escritural. El

autor entonces se decanta por no hacer distinción entre ficción y ensayo, permitiendo al “texto” desarrollarse sin que la forma ensayística llegue a percibirse como extranjera o como una gran digresión frente a la narrativa.

Así, mientras Cohn emparenta el ensayo con el monólogo interior en su no narratividad, Tavares lo admite como narrativa en tanto posibilidad equivalente de exploración de lo humano desde el lenguaje. Este estado de cosas, sin embargo, no es incompatible ni relega el ensayo a mera “intermitencia” intelectual de un personaje, más bien, genera una zona liminal de lo reflexivo a lo narrativo –o viceversa– cuyo fundamento es la relación entre el presente gnómico del ensayo con la narración en cuestión.

Una zona de esta naturaleza da lugar a un texto que presenta alternadamente la realidad exterior del personaje y una exploración de su consciencia; un tipo de monólogo que se asimila al llamado por Cohn como monólogo narrado o autonarrado<sup>15</sup> (según sea un texto en tercera o primera persona, respectivamente), y del cual destaca, entre otras características, que “el texto serpentea adentro y afuera de la mente [...] sin ninguna transición perceptible, fusionando la realidad interna y externa, los gestos con los pensamientos, y los hechos con las reflexiones” (1983, p.103)<sup>xxxii</sup>. Tal fusión es posible en la superposición formal de la voz narratorial y figural, una misma filiación que ilumina el lugar del ser experimentador en el texto y, para este estudio en específico, del tono ensayístico allí implicado.

De acuerdo con Cohn, frente a la narración en primera persona, esta dimensión de mayor significado se logra en gran medida por la singularidad que adquiere el narrador al develar su psicología en la forma narrativa (p.160). Así por ejemplo, en una autonarración consonante, un narrador en exceso racional atravesará su experiencia autobiográfica en una forma igualmente razonada. Es este el caso de los narradores-experimentadores de *Agua, perro, caballo, cabeza* (2009) y de *Canciones mexicanas* (2013), que, aunque de maneras diferentes, se valen de la evocación narrativa y del presente gnómico para presentar su experiencia de lo inhumano en una defensa de lo así considerado humano.

---

<sup>15</sup> Se plantea como una asimilación, en la medida en que se revisan los postulados de Cohn para el monólogo narrado, pero no es en su teoría que se establece una relación entre el presente gnómico y el tipo de monólogo mencionado.

El valor de verdad general y atemporal, de absoluto, inherente a este uso del presente permite a estos narradores-experimentadores conducirse apáticamente, normalizando un aparente deber ser que se actualiza en la interacción con el contexto narrativo particular a cada uno de los volúmenes; de esta suerte, aunque los preceptos y juicios sobre el comportamiento humano se mantengan inmutables, su relación con los narradores será distinta y en este sentido, su presentación formal será también distinta. En este orden de ideas, el tono ensayístico del potencial monologista sienta las bases para una comprensión más amplia de su experiencia a la vez que vuelca la narración de una intención detonante a un sostén argumentativo.

### 2.1.1 Formas de hacerse individual en *Agua, perro, caballo, cabeza*.

En el caso de *Agua, perro, caballo, cabeza* (2009), la aparente irrupción del ensayo en la narración se presenta en dos vías, una a nivel autorial marcada por la sátira, y otra a nivel ficcional marcada por la autoafirmación del personaje. En su trabajo “Metamorfoses do risível na sátira contemporânea” (2017), Neto Mariano clasifica la ficción de Tavares en dos registros, uno humorístico y otro sarcástico, cada uno de los cuales predomina más en unas obras que en otras, pero que permiten en todo caso configurar una “compleja polifonía deconstructiva o indefectiblemente crítica asumida por el autor-narrador de cara a las patologías de los personajes, en sus prácticas familiares, sociales, cívicas y/o políticas” (p.221).<sup>xxxiii</sup> De acuerdo con la autora, la elección del registro dependerá de la inocuidad del personaje, entre más perjudicial sea éste, más satírico y mordaz será el tratamiento formal dado al texto, pasando de un tono cómico-lúdico a uno “acentuadamente analítico [que decanta en] un trabajo de deconstrucción de máscaras sociales y de denuncia de acciones y actitudes profundamente nocivas, asumidas por los protagonistas” (p.226).<sup>xxxiv</sup>

Se trata entonces de un texto que “tiene que hacer parar” (Tavares 2011b)<sup>xxxv</sup>, que interrumpe hasta la risa pero que no pretende enseñar, sino descolocar. En *APCC*, los narradores-experimentadores no exponen una disertación –a pesar de su insistencia por proponer tesis– sobre la condición del hombre moderno sino que la asumen en completitud, vuelven a ella en su consciencia y la refuerzan para sí mismos. Una exposición de este tipo anula el objetivo persuasivo práctico del ensayo, pero releva su literariedad: “es la exposición justificada de un punto de vista de un individuo que no pretende en primera instancia, ni asentar una verdad ni

modificar la conducta de su lector, sino establecer con él un diálogo que lo anime a pensar por sí mismo” (Arenas, 1997, p.125). Así opera, por ejemplo, la estructura de premisas planteada por el protagonista de “Otro desastre”

Una vez sentí algo similar. Tenía que pagarle a un oculista. Llevaba el cheque ya preparado. Llegué al lugar y me dijeron: murió ayer, en un accidente de choque. Tenía el cheque a su nombre, y ahora estaba muerto. El primer pensamiento fue: si tengo un cheque para pagarle, no puede estar muerto. El segundo pensamiento, pasados unos segundos, fue: me voy a quedar con el dinero. El tercer pensamiento fue: ¿Cómo fue capaz tu cabeza de tener el segundo pensamiento? El cuarto fue: la gente piensa en todas las hipótesis de una situación, incluso en las hipótesis repugnantes.

Pero el señor tenía un padre aún vivo, y yo rasgué el cheque antiguo y escribí el nombre del padre en otro cheque, era casi lo mismo, sólo cambiaba la primera palabra. Estábamos los dos en un restaurante de comida rápida, de pie. Y el padre de mi oculista, que había muerto en un accidente de coche dos días antes, estaba vestido de negro y estaba triste, hablaba poco, y tenía los ojos bajos. Pero recibió el cheque. (APCC, p.41)

A partir de un dilema moral, el protagonista presenta en cadena los pensamientos que le sirven para configurar una tesis que a su vez es el último pensamiento presentado: un juicio negativo sobre el proceder de la pragmática racionalidad humana, que incluso frente a situaciones pesarasas debe moverse, seguir adelante. Sin embargo, tal razonamiento es introducido en el nivel de la acumulación –desde el título mismo– con otra situación similar aparentemente desconocida para el lector, sugiriendo no sólo una posible generalización de lo que sigue, sino además un interlocutor frente al cual se realiza esta demostración.

Tanto la sugerencia de ‘otro’ desastre como la aparición de un interlocutor tácito configuran una articulación en dos niveles de este texto que descubre el discurso velado del protagonista. La frase inicial que da lugar a este razonamiento presenta, por implicación, un público posible, un interlocutor que conoce la situación de “ese algo similar”, un interlocutor silente que escucha la lección; una aparente interacción didáctica desde la cual el protagonista asume una valoración moral frente a esta condición del hombre, poniéndose en consonancia con el tercer pensamiento en su recriminación de cara a la posibilidad de sacar provecho de la muerte del oculista. Relevando así dos desastres: la muerte del oculista y el inevitable pragmatismo humano (ilustrado en el comportamiento del padre). No obstante, ante la ausencia de un interlocutor, si se entiende esta frase inicial en una función utilitaria que introduce el discurso interior, la argumentación se revela como una defensa del segundo pensamiento, en la que, haciendo énfasis en las características del padre, el protagonista pondera la repugnancia de su pensamiento frente a la del comportamiento del doliente. En

otras palabras, el protagonista se asume como parte de lo repugnante, pero orienta esta valoración hacia el padre, aligerando la del propio pensamiento, haciendo así de su argumentación un reproche por no haber seguido su intuición.

A propósito de la “duplicidad” de este razonamiento, vale la pena recordar los planteamientos de Genette según los cuales “el «pensamiento» es sin duda un discurso, pero al mismo tiempo ese discurso «oblicuo» y mentiroso como todos los demás, generalmente es infiel a la «verdad sentida»” (1989, p.234), pues el protagonista de “Otro desastre” adopta un discurso exterior que valora negativamente el proceder de la racionalidad humana, a la vez que la defiende y justifica para sí mismo.

Así las cosas, la consciencia de los protagonistas de este volumen puede caracterizarse en dos cualidades: su excesiva racionalidad y su particular individualidad. Aún situados en contextos narrativos sociales (un café, un banco, un bar, una casa de familia...), su interacción con el otro es nula salvo para remarcar relaciones de poder que se ven reafirmadas en el propio pensamiento del agente. Es en la propia cabeza que existe una interacción efectiva, por lo que de cara a las situaciones en las que el propio comportamiento es objeto de cuestionamiento, juicio o burla, el protagonista puede huir fácilmente, refugiarse en su cabeza y repetirse el mantra más apropiado. Al respecto, el protagonista de “Los objetos del río” afirma: “el pensamiento evita el dolor en un órgano determinado porque lanza la cabeza lejos, como si fuese una piedra y no algo que te pertenezca” (APCC, p.24). De esta suerte, ante cualquier situación que comprometa el bienestar del personaje en su más amplio espectro (físico, mental y moral), el pensamiento deviene refugio sea para evadir la reflexión, sea para reafirmar su comportamiento.

En palabras del narrador de “Un envoltorio individual” (p.39), el hombre de estas ficciones busca ‘hacerse individual’: “Una escritora utiliza esta expresión: hacerse individual. Una persona que en una conversación, de repente, se hace individual, es alguien que entra en sí mismo, como si cada uno fuese dos y pudiese su segundo sumergirse en el primero y cerrarse”.

### 2.1.1.1 No vuelvas la mirada.

En “discurso, acção, multidão e individualidade” y en “cidade, indivíduo, entendimento” (ACI, pp.171-172), Gonçalo M. Tavares señala que la configuración de la ciudad, como aglomeración de hombres, es posible dado el abandono del individuo, el establecimiento de formas comunes de actuar y decir sobre algo. Al respecto, afirma que “las palabras y los actos dan un nombre al cuerpo, nos separan de otros hombres y cosas: *nadie actúa y habla como yo*, y es por esta razón que existo”.<sup>xxxvi</sup> El individuo, entonces, se declara y se sitúa como tal en contraste con un conjunto al que le reconoce unas características comunes: para distinguirse del otro debe, en principio, reconocerlo.

A lo largo de *APCC*, la interacción entre los elementos de este conjunto parece estar atravesada por una marcada jerarquía en la que la fuerza productiva releva el lugar particular del individuo, a la vez que le posibilita la anulación del otro. En otras palabras, es sobre la base de un acuerdo común del conjunto que el individuo sobresale en la jerarquía. Para el caso de este volumen, prostitutas, locos y viejos, personajes marginados sin voz en la escena pública productiva, son reconocidos por otros personajes como mero dispositivo para reafirmarse superiores. Tal pilar, el del reconocimiento, puede ser revisado en los pensamientos del narrador de “Corazón rápido” (*APCC*, p.57) que describe así la interacción de algunas personas con un méndigo

Los más jóvenes ni insultan ni aceleran el paso.

Por lo menos podrían acelerar el paso, pienso. Violencia ejercida sobre el hombre alto que pide: no cambiar el paso, no mirar. El corazón obstruido por el pene de un burro, una vez oí esta expresión ruda, o no la oí, la inventé. “Están enfermos estos chicos jóvenes, sólo quieren dinero”, dice alguien.

La violencia aquí no es definida en términos físicos, no es un golpe o una bomba que estalla, tampoco es una palabra que denigra o desvaloriza, es la indiferencia manifiesta que determina la anulación del otro. El narrador reprocha la ausencia de palabra y acción frente al hombre que pide limosna, un insulto o un paso afanado que declare su existencia. Sin embargo, no se trata de un comentario moral que reclame el buen trato hacia éste, pues además de señalar la falta de un insulto, no hay valoración hacia el comentario que sigue. El reconocimiento que pretende el narrador entrafña la posibilidad de integrar al méndigo en el conjunto para poder distinguirse de él.

Ahora bien, para Steiner (2009), la condición lingüística del hombre está intrínsecamente ligada a los mecanismos de delimitación y reconocimiento de la identidad humana, al punto en que “todo diálogo es un reconocimiento mutuo y una redefinición estratégica del ser” (p.97). En este sentido, la determinación de los roles en los eventos comunicativos releva a la vez la mismidad y la otredad, se reafirma quien se es en la respuesta de quien no. Tal estado de cosas puede asimilarse a la máquina antropogénica que Agamben define como “una máquina óptica [...] constituida por una serie de espejos en los que el hombre, mirándose, ve su propia imagen siempre deformada en rasgos de mono” (2006, p.59). Al ver al otro, los narradores-experimentadores de estas ficciones no buscan un igual, buscan un dispositivo dispar a partir del cual puedan reconocerse; de allí el juicio del narrador hacia el comportamiento de los jóvenes que eluden un reconocimiento del otro marcado por la jerarquía o el rótulo de loco que distingue a quien espera un reconocimiento no jerárquico. Así se ilustra en “Las hierbas dañinas”, ficción en la que se establece una interacción con un loco que esperó largamente a su madre en la estación del bus:

Me hablaron del hospicio inhumano donde alimentan a los locos como se alimenta al ganado; dejan la comida en el suelo, una caricia y dos palabritas: ¿se siente mejor?

Pero nunca esperan la respuesta del loco, porque es siempre la misma, dice la enfermera, como si las nuestras –la del lúcido hombrecito y la de la lúcida enfermera– como si las nuestras fuesen brutalmente originales. (APCC, p.82)

En este contexto, y atravesado por la lógica de la fuerza productiva, el lenguaje verbal y no verbal acentúa su carácter utilitario al vaciarse de un interés genuino de reconocimiento, pues la reducción del otro es un reconocimiento unidireccional que no exige mayor respuesta que la reafirmación de quien emite el mensaje. El narrador de esta ficción señala la deshumanización de la que son objeto los locos, a la vez que ironiza el atributo que lo sitúa en el territorio de lo lúcido.

Al loco no sólo se lo deshumaniza al animalizar su alimentación, sino también al reducir su posibilidad de participar del intercambio comunicativo; el lenguaje no es ya un intento de comprensión recíproco a partir del cual se gesta el reconocimiento mutuo, sino un instrumento desde el cual se invalida al otro. La interacción entre disparejos es puesta al nivel de una necesidad biológica contable en una lista procedimental que responde apenas a la naturaleza corpórea del hombre. Con todo, el narrador admite que la pretendida interacción con el loco no dista mucho de la interacción entre iguales, la respuesta a las “dos palabritas” entre dos

lúcidos puede ser tan pobre y carente de originalidad como la del loco. El narrador, entonces, reconoce su propia deshumanización al tiempo que, al contabilizar<sup>16</sup>, la excluye de su propia naturaleza, pues presenta una consciencia que lo separa de la situación de los internos del hospicio.

Así las cosas, en *APCC* el carácter individual del hombre se pone en crisis a través de la mirada que detona una posibilidad de interacción con el otro. Eludir la mirada impide el posicionamiento en la jerarquía, pero concederla apura el cuestionamiento. Mirar al otro implica salir de sí mismo, salir del propio pensamiento. Este esfuerzo, casi artificial, por ver hacia afuera –y además por fuera de las dinámicas productivas– puede constatarse en “La mujer” (p.50, cursivas propias)

Quando encontraron al viejo en el basurero (después de buscar tanto) esa mujer pensó sin decirlo: “¡el viejo ya no compraba carne hacía años, no tenía dientes!”

Y este pensamiento le provocó ganas de reír a carcajadas, pero no lo hizo, porque en mitad de la confusión del descubrimiento del cuerpo, una persona lloraba (era el hijo del viejo) y ella pensó: ¡esto es algo serio! Y prestó atención, *sin pensar en nada para no distraerse, observando todo, viendo la tristeza de los demás, para ver cómo era.*

### 2.1.1.2 No pongas el corazón por delante de los ojos.

Para los narradores-experimentadores de *APCC*, el límite comportamental del hombre no se percibe como una certeza, pues ante la emoción éste corre siempre el riesgo de franquearse. Así pues, avanzan procurando dispositivos para contenerla.

Claro, la rabia se domestica como los perros. Pero, algunas veces, alguien cede y dispara una bala a dos metros en la cara de otro, en pleno café.  
Una tesis; esta:

---

<sup>16</sup> Luego, hablando de otro loco, se repite el recurso “Le ofrecen mucho arroz, algo de carne y a veces tres palabras: ¿cómo se siente, se siente bien? (Seis palabras, dos signos de interrogación.)” (2009, p.83); así mismo, vale la pena recordar la lógica del señor Calvino en *El Barrio* (2012, p.166) quien ante lo incomprensible, contabiliza:

Se trataba, sobre todo, de cuantificar lo incontrolable. He aquí la cuestión.  
Cuantificar lo que no se puede describir.  
–No sé dar nombres a lo que veo, pero puedo hacer un cálculo.  
Así pensaba a veces Calvino.  
O mejor:  
–No sé dar nombres a las cosas que veo, pero puedo contarlas.  
En vez de comprender o explicar, contabilizar.

“El hombre sólo puede actuar porque es capaz de ignorar y contentarse con una parte del conocimiento.” (Y sobre el conocimiento se ha escrito que es el capricho particular del hombre: supera lo necesario.)

El razonamiento del narrador de “Los vivos” (pp.17-18) presenta la tensión entre la emoción y el conocimiento, cuya gestión, en manos del hombre, deriva no sólo en su posibilidad de agencia sino incluso en su propia sobrevivencia. De un lado, frente a la emoción, el ser humano advierte un riesgo a domesticar, la aliena de sí como aliena su naturaleza animal para controlarla; y, de otro lado, frente al conocimiento, el hombre asume el papel de explorador, busca aun lo que no le es necesario, conquista, y escoge lo que desecha, y es sobre esa base que *puede* actuar. Se trata entonces de ponderar lo que se conoce para mantener la emoción en su justo límite: mantener la emoción afuera porque afuera está lo que puede dominarse.

El desborde de la emoción representa a un mismo tiempo un exceso y una ausencia, una debilidad. Al ceder a la emoción, el hombre admite su incapacidad para domesticar todo, admite que algo hay por fuera de su control, y es éste su mayor temor. Así concluye el mismo narrador

Se tiró del puente. Paró el coche. Anduvo unos metros sobre el puente. Y después se tiró. En el funeral, mujeres que lloraban y hombres que lloraban sin esconder la cara; nada asusta más que una cosa vertical y seria que llora, la aceptación de todo: yo acepto, él acepta, todos aceptan.

Y claro, el puente: el suicidio. Es que a veces es la rabia la que domestica al cuerpo. No todos los vivos son tan fuertes como otros que sí lo son. (p.18)

De cara a este escenario, el auto-dominio –domesticar la emoción– configura una empresa capital para hacer frente al miedo de lo imprevisible, y cuyo principal recurso será la razón. Tal propósito implica entonces reificar la emoción en términos de lo natural y contraponerla al pensamiento, fuerza propulsora inherente al hombre (Eiras, 2014; p.110). En este sentido, más que ser visto como una virtud, el pensamiento es concebido como un mecanismo que refuerza la potencia dominante del ser humano, evitando así su estancamiento o retroceso.

El narrador-experimentador de “El cuello grande del cisne” (APCC, p.89) presenta una analogía que esclarece el nexo de la triada pensamiento, emoción y acción:

Un cuello grande puede volverse violento, es una agresión a las ilustraciones el cuello grande, ¿entiendes? Pocas imágenes perturban más que la de un cisne con la cabeza separada del cuerpo, pero con las dos partes aún allí, visibles.

– ¿Qué quieres? No puedes ni prohibir animales con cuello largo ni la debilidad. La debilidad es una invitación a los fuertes, ¿pero qué quieres hacer? Hazte fuerte y aún más fuerte y basta. Evita el cuello largo. Cuando tu cuello comience a alargarse, córtalo.

La razón hace del hombre una unidad sólida que se perturba al mínimo atisbo de división y que se mantiene en la potencia de su fuerza. Una configuración dividida en dos partes, una racional y una emocional, intensifica la sombra de lo imprevisible, pues una y otra entrañan el riesgo de tolerar la generación de agencias autónomas que al converger en un mismo espacio resultan en resistencias, de ahí que la división sea percibida como una violencia. Tavares resume esta condición como “Uno es uno; o sea: no es dos”<sup>xxxvii</sup>, proposición atribuible al cuerpo individual y social del hombre, “tendríamos, por así decirlo, dos voluntades; dos fuerzas en el mismo cuerpo que se oponen en un mismo momento: una parte del cuerpo que no quiere sentir dolor porque es malo, y otra parte que, aun así, actúa, provocándose; o sea: a sí mismo” (ACI, p.240).<sup>xxxviii</sup>

Así, la oposición pensamiento y naturaleza se resuelve en la premisa “la debilidad es una invitación a los fuertes”. El hombre admite que reconocer su emocionalidad interior es reducirse al nivel de lo natural o, lo que es lo mismo, al nivel de aquello que es dominado; por lo que, para evitar el propio dolor, ha de decidir si expulsa lejos la emoción o si la instrumentaliza a su favor.

En ficciones como “Las hierbas dañinas”, “Las muchachas americanas” y más explícitamente en “Dolor de muelas”, la interacción entre los personajes encarna, como ya se ha dicho, una puja por el control del otro. Los narradores-experimentadores sacan provecho del capital que representa la emoción ajena para ignorar la propia y así situarse al margen de los débiles; no sin antes justificar aquello que los sitúa allí. En esta dirección se orienta el diálogo que sigue (APCC, p.14):

Estoy desnudo y llueve, la lluvia es imbécil e invoca a los remordimientos, pero no somos culpables de nada, querido, no me has convencido, Cristo, sobreviví a los santos, estoy aquí en la casa de la prostituta y voy a matarla.

–Tengo aquí un reporte médico –digo.

–No me molestes, hijo de puta –dice ella. (Aún no se ha dado cuenta de que el juego me da placer, ¿le muestro mi odio por las cosas? Espera, primero el juego. Jugar con la angustia de los demás.)

El hombre desnudo –diríase que “al natural”– confronta la lluvia y la pone en directa relación con una emoción que cuestiona *a posteriori* las acciones, y que soporta en gran medida el sistema religioso judeocristiano, también confrontado de manera explícita. Antes de afirmar su lugar frente a la prostituta, e investido con nada más que sus razonamientos y un informe médico, este personaje declara su situación en el mundo, se separa del dominio de lo natural

y de lo divino al rechazar la culpa y el remordimiento; a la vez que se exime de la consecuencia más inmediata por el asesinato que cometerá.

Aun con su padre ardiendo en fiebre, este narrador-experimentador decide ocuparse del juego; exacerbar la emoción ajena y prolongar su propio placer al razonar sobre ésta. A lo largo de esta ficción, el narrador presenta una línea jerárquica que lo autoriza a jugar: “la mujer canta sin expresión una canción imbécil. El perro quiere entrar en el bar y la prostituta le da un fuerte puntapié en el hocico” (p.12). El animal que se aproxima con interés al producto cultural humano adopta la dignidad civilizada que le falta a la mujer que canta con desidia<sup>17</sup>; reduciéndola entonces a mera emoción y nula razón.

Con todo, la instrumentalización de la emoción no representa una salida integral para la instalación del hombre moderno en el mundo, pues ésta encarna la conciencia inmanente de ser un posible objeto de dominio. Así, el otro deviene una amenaza ante la cual todo indicio de emocionalidad debe ser suprimido, reprimido o encubierto. De esta suerte, el pensamiento se enviste de una materia distinta de la animal, alejada de la biología de la carne, y más próxima a la concepción técnica de la máquina en la que “la naturaleza, blanda, como que va desapareciendo [...] mientras que el mundo duro que no se dobla fácilmente, ahí está ganando terreno” (*ACI*, p.102).<sup>xxxix</sup> La debilidad, entonces, se desdibuja, desaparece del paisaje como posibilidad humana, se hace desaparecer por vía de la técnica (*APCC*, p.72),

El proyectil se envía lejos, como se pretende, cuando el brazo de lanzamiento choca contra una viga que lo para, obligándolo, así, a expulsar lo que antes sujetaba. Si no existe algo que detenga el brazo, el brazo da vueltas, en círculos y círculos, todo se repite y nada se expulsa.

Para mandar lejos algo es necesario primero sujetarlo con fuerza, después efectuar un movimiento rápido con el brazo, y por último parar súbitamente y proyectar la muñeca hacia adelante. Es así como las prostitutas expulsan el corazón cuando, con la boca pintada de carmín, chupan el pene del viejo que no conocen; y la cama tiene muelles que emiten ruidos (chillidos) al mismo tiempo que la prostituta chupa el pene del viejo que está sentado y espera; y es así que la catapulta funciona.

O se limita en el rigor de la norma (p.47),

En el número 18 suceden cosas. Es un barrio pobre, y por eso han prohibido las canciones tristes, mira cómo saltan durante las fiestas.

---

<sup>17</sup> El narrador prueba la dignidad civilizada de la prostituta en distintos momentos de la ficción, así como con la música, también la expone a la poesía (p.13) e incluso al reporte médico (p.14) que insiste en mostrarle y con el cual la matará.

–Un viejo de ochenta años fue asesinado.  
Caminaba como los viejos: más unido al paso anterior que al próximo.

Tengo fuerza porque no sé, no conozco.

En breve: para avanzar hay que pensar, y el pensamiento es fuerza. Los narradores de “La mujer” y de “Los proyectiles pesados”, ambos, refieren esta realidad. El primero se extiende en la descripción del mecanismo que expulsa de sí la emoción, el corazón –pieza blanda–, que, de mantenerse, impediría la acción y el progreso; mientras que el segundo lo pone en marcha. Se trata de un mecanismo que no retiene, que funciona al dejar ir, y que paradójicamente impone un obstáculo para poder trabajar. En una dinámica de este tipo, la razón adopta un carácter gaseoso ante la posibilidad de que la emoción gane espacio, esto es, la emoción representa un riesgo tal que para hacerle frente se abraza la ignorancia.

“Tengo fuerza porque no sé, no conozco”, afirma el narrador de la segunda ficción, quien ante el asesinato de un hombre no atina sino a subrayar su manera de caminar; la de un viejo que, en cuanto tal, no avanza, pues sus pasos parecen más atados al pasado que al propio devenir. Así, al señalar la dificultad para progresar, este narrador –y otros personajes de la ficción– evade toda emoción que sobrevenga del asesinato. Para mantenerse fuertes, deciden desconocer, por sobre otras cosas, algunas circunstancias del evento y no dejarse tocar por éstas.

### 2.1.1.3 Los cuerpos, los cuerpos, el cuerpo: olvida el cuerpo.

En su ensayo *Desnudez*, el filósofo italiano Giorgio Agamben plantea que “la desnudez, en nuestra cultura, es inseparable de una signatura teológica” (2011, p.83), pues la idea de pérdida –en distintos niveles, desde el económico hasta el moral– que rodea al cuerpo revelado está atravesada por la representación que de éste se hace en el Génesis. Sobre la base de las reflexiones del teólogo Erik Peterson, Agamben expone cómo la desnudez aparece en escena con un aparente cambio interior que se produce en la naturaleza del hombre tras su caída: desnudez no es mera ausencia de vestido, sino ausencia de gracia. En palabras de Peterson (citado por Agamben, p.89)

así como el vestido presupone el cuerpo que debe cubrir [...], así la gracia presupone la naturaleza, que debe cumplir con la gloria. Es por ello que la gracia sobrenatural se le concede al hombre en el Paraíso como un vestido. *El hombre fue creado sin vestidos* –eso significa que tenía una naturaleza propia, diferente de la divina–, *pero fue creado en esa ausencia de vestidos para ser recubierto por el hábito sobrenatural de la gloria.*

Los narradores-experimentadores de *APCC* no son ajenos a este cambio en la naturaleza del hombre; por el contrario, refuerzan con recurrencia su escisión de la gracia divina, poniéndola en cuestión frente a su corporeidad. Esto, sin embargo, no implica una aceptación absoluta de su materia biológica, sino más bien una reformulación paradójica en la que, al subrayar su reducción, el hombre consolida su singularidad en el mundo: por debajo de lo divino, sí; pero por encima de lo natural.

En tal sentido se orienta la exposición del narrador de “Un corazón de rosas” que señala una analogía posible, “Veamos: el corazón de rosas es artificial porque el corazón verdadero está hecho de otra materia, como bien sabes. Anatomía, Fisiología y nervios, y otros nombres. El cuerpo es Dios degradado. Toma las rosas, las rosas, la rosa” (p.19). La definición del cuerpo humano se precisa entonces a partir de dos ejes, la materialidad y la sacralidad. Sobre la base de la referencia a Gertrude Stein<sup>18</sup>, este narrador plantea un principio de identidad que parte de la degradación de Dios para resignificar y distinguir su noción de cuerpo: *los cuerpos, los cuerpos, el cuerpo* –en singular–; el cuerpo [divino], el cuerpo [natural], el cuerpo [racional]. Descontando la naturaleza divina interior, perdida en la caída, no queda sino procurar la resistencia de lo exterior a la ley natural, posibilidad dable a través de la ciencia y, claro, de la técnica, dando lugar a un nuevo objeto de lo sagrado y haciendo de “la desnudez no [...] un estado, sino un acontecimiento” (Agamben, p.94).

De cara a la imperfección, al ser humano se le descubre una verdad que lo asienta en cuanto hombre, y que el narrador de “La mujer” advierte claramente: “La fisiología humana debería tener una cierta luminosidad indiscutible, una marca divina. Pero *para lo divino toda la materia tiene la misma calidad y eso es repugnante*” (*APCC*, p.46; énfasis añadido). La calidad material del hombre es distinta de la divina, ya que esta última, al carecer de movimiento, no es sujeto de perfeccionamiento, sólo resta el reposo, la contemplación de lo que permanece y es igual. Sobre esta misma idea se establece la distinción del hombre con la naturaleza; pues, dada la ausencia de razón, ésta queda subordinada a la ley natural, así como su perfeccionamiento. En este sentido, aunque el reposo responda a motivaciones distintas en

---

<sup>18</sup> Del poema *Sacred Emily* (1913), “Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”.

uno y en otro caso, es éste el fundamento de la diferencia: el cuerpo del hombre no es tal sino en la potencia de movimiento que le concede la razón.

Así entonces, el cuerpo del hombre moderno deviene un concepto abstracto, que rehúsa su concreción, pues esto equivale a aproximarse a lo divino o a lo natural. En *APCC*, los narradores-experimentadores recurren a la carne del hombre para reforzar su necesidad de movimiento, señalan la desviación para reforzar la regla. Esta suerte de disociación del cuerpo es advertida en “La moneda”:

No hay leyes para la música como no hay leyes para la enfermedad. La naturaleza es ilegal y bruta y nosotros no somos naturaleza mientras estamos vivos y somos ricos, con el cuerpo olvidado. Pero cuando somos viejos somos naturaleza y cuando estamos enfermos somos naturaleza, y cuando morimos aún somos naturaleza.

Y no tener dinero es eso: es ser más naturaleza, depender más de la falta de legislación que hay en la música y en los bichos, las cosas oscuras atemorizan, te hacen cobarde, escondes a tus hijos detrás de tu cuerpo, pero sabes que la bala vendrá por detrás. (p.53)

Para este narrador-experimentador, la naturaleza carece de un marco normativo que permita olvidar el cuerpo; más bien, lo pone de relieve. La naturaleza lleva un ritmo incierto y crudo al que se subordina todo lo natural; el hombre, por su parte, –cree– modula su propio ritmo, toda vez que reconoce su desgaste inherente y a la vez que escapa de este último. Al encerrarlo en su propia carne, la enfermedad le revela un origen “natural” que le impide pensar y le recuerda su límite, su incapacidad para controlar todo –incluido a sí mismo–. Lo obliga a llevar un ritmo diferente.<sup>19</sup> El cuerpo, al concretarse, se convierte en un peso –un obstáculo si se quiere– que trunca el movimiento, distrae y desvía al hombre de su perenne perfeccionamiento. Ser humano es olvidar el cuerpo, de allí la relevancia a esta idea de salud –condición de un cuerpo que no para ni se piensa– y al dinero, pues en su ausencia, las decisiones obedecer más al temor de degradarlo o perderlo ante lo desconocido, responden no al movimiento sino a la resistencia.

Se trata, además, de algo más allá de la carne, pero que se revela dentro al estar obligado a hacerse individual. Así como en “La moneda”, en “Movimientos de ficción” (p.52) esta

---

<sup>19</sup> En palabras de Tavares, “a doença impede a liberdade individual pois faz do corpo um escravo que se vira para dentro, *um escravo que obedece para dentro*” (ACI, p.334, cursivas del autor).

disociación del cuerpo pone en evidencia la intención de huir de la emoción, de eludirla. Desde un espacio íntimo, el narrador-experimentador de esta ficción describe:

Mis dos bebés se despertaron de media en media hora; lloraban, pedían cosas sin hablar porque no hablan, no tienen palabras, son bebés. Y el cuerpo del padre y de la madre, en mitad de la noche, se sentía caer, de debilidad, sin conseguir dormir, con un cansancio tremendo, parecía que nuestras hijas nos torturaban. Pasa por la cabeza es un momento mínimo, menos que un segundo, pero viene a veces un pensamiento de odio, y esto es el cansancio, hasta aquí puede llegar.

Es necesario tener miedo de los hombres y de las mujeres cansadas. Y la ciudad es demasiado rápida, nos empuja hacia nuestro peor cuerpo (de entre todos los posibles).

El cuerpo llevado al límite percibe el exterior como un contexto hostil, que busca someterlo, y sobre todo, un contexto ante el cual no puede reaccionar sino emocionalmente. La cobardía, en el caso de la primera ficción, y el odio, en el caso de la segunda, nublan el raciocinio y entorpecen el progreso común de la ciudad que no para.

Bajo esta mirada, la percepción y el cuidado de la carne se valoran en la posibilidad de prolongar el movimiento y, en esa misma línea, por su capacidad para distraer el dolor y la emoción. Así por ejemplo, en el escenario de las ciencias médicas en *APCC*, la aparición de los órganos y miembros del cuerpo humano se contrapone a la abstracción ya mencionada para subrayar que a mayor corporeidad, menos lugar para la razón. Tal tensión entre razón y cuerpo, entre movimiento y reposo, es expuesta por el narrador de "El pie" (p.78), como sigue,

En el hospital cada uno fuerza la enfermedad para parecer más enfermo que el otro, y ser atendido primero. Se amontonan por los pasillos como las bolsas de los viajeros, pero ellos no pueden descansar, son enfermos, su trabajo consiste en intentar ser atendidos. Es importante fingir cara de sufrimiento, la insistencia en el cubículo de la enfermera.

La enfermedad no es descrita allí como un cúmulo de síntomas sino como una pose, una estrategia en la competición por el tratamiento; la enfermedad es puesta al servicio de la razón para eludir su subordinación a la carne. El hospital mismo no es lugar de reposo, es el lugar para probar que aún se es apto, que aún se puede seguir el ritmo; incluso el enfermo debe moverse, fingir, insistir, trabajar, no puede descansar. Aún con la carne débil, estos enfermos vuelcan su atención a estar por encima, en la debilidad, de los otros.

Por fuera de la dinámica expuesta antes, en *APCC*, cuando lo único que queda del hombre es la carne, el cuerpo es presentado como una unidad sometida, inútil de atender por su incapacidad para perfeccionarse. En "La higiene personal" (p.33), sobre la base de una transcripción sobre enfermedades mentales, el narrador describe el siguiente escenario:

La madre pasa los dedos con cuidado por la vagina, después por las nalgas, por el agujerito del ano. El jabón, de color anaranjado. Le limpia detrás de las orejas –a sí misma nunca se ha limpiado por detrás de las orejas– la nuca, los sobacos.

–Esto no hace daño –repite la madre–. No tengas miedo. Pero la niña grita porque no le gusta bañarse, tiene miedo.

–No va a aparecer ninguna niña muerta en el agua –dice a veces la madre para tranquilizarla, pero se arrepiente de inmediato.

(Es evidente que la niña “*no puede tener grandes aspiraciones intelectuales*”.)

–Tenemos que limpiar tu cosa –repite la madre (la bañaba todos los días, a la misma hora, seis y media de la tarde)–, puedes agarrar una infección.

Su “cosita” era una preocupación.

En contraste con la situación del hospital, el cuerpo aquí se describe en detalle, el narrador lo nombra directamente a la vez que ironiza, en las comillas, el eufemismo usado por la madre para referirlo, pues aquel que carece de razón no precisa ya de la anulación del cuerpo, por el contrario, sobre éste se prodigan cuidados distintos, incluso mayores a los concedidos sobre sí mismo, el cuerpo deviene centro de toda acción. El cambio de espacio, que no de perspectiva, permite al narrador hacer énfasis en el retraso que implica el cuerpo enfermo, pues, en la casa, es ya un elemento a mantener, no a perfeccionar, y por lo tanto, un elemento que estanca.

A lo largo de esta ficción, el narrador utiliza la transcripción sobre las enfermedades mentales a modo de comentario de autoridad –anclado siempre a la razón a través de la ciencia– para exponer el cambio de percepción sobre la humanidad de la niña. Como si de un velo se tratase, el comentario teórico del narrador precede a la descripción del comportamiento condescendiente de quienes interactúan con ella; se trata de una consciencia de los personajes que se contrapone a su proceder: se percibe un cuerpo sin razón pero no se le llega a reconocer como tal, de allí que tales comentarios no sean audibles sino en la voz de la doctora y que, por fuera de ésta, decirlos sea calificado como un insulto, como una maldad. Así continúa el narrador (pp.33-34, cursivas del autor),

Una vez un chico de siete años llamó a la niña *anormal y deficiente mental*, pero la mayor parte de los chicos y de las chicas de la calle nunca harían algo semejante. El chico que la insultó recibió una bofetada de sus propios padres cuando lo supieron.

–Eso no se hace –le dijeron.

Sí, eso no se hace, eso es maldad. Eso nunca se debería hacer.

Con todo, esta valoración reforzada por el narrador podría tener una naturaleza dual en la que, por un lado, señala el ritual comportamental que debe aprender el niño<sup>20</sup> frente a la discapacidad, y por otro lado, al relevar el cambio de comportamiento, pone bajo el foco el cuestionamiento sobre la verdadera maldad que aparece en escena. Siguiendo a Le Breton (2008), la presencia de la discapacidad física o mental dificulta el borrado cotidiano del cuerpo y subraya un malestar de cara a la diferencia, pues ante la negativa a identificarse en una carne frágil, se instala la incertidumbre y la angustia que dirige estas interacciones; una duda constante sobre cómo tratar con la ‘mera’ carne, que generalmente decanta en una violencia silenciosa (p.136).

El cuerpo, así visto, es para los personajes y narradores de *APCC* la declaración más concreta de su singularidad. Aún revestido por la razón y abstraído en la idea de movimiento, la ineluctable presencia de la carne mantiene y reaviva su definición por fuera de la gracia y de la naturaleza. Vista por el rabillo del ojo, la carne se admite como estrategia; observada en completitud, se revela como provocación. Para olvidar el cuerpo, entonces, hay que ocuparse de él. Esta tensión involuntaria frente a la carne es señalada por el narrador-experimentador de “El cuello largo del cisne” (pp.90-91, énfasis añadido), que insiste en mostrar la siguiente escena

*Y mira esto, intenta mirar:* las personas pasan de un lado a otro, y nadie parece mirar, nadie toca (*pero tú mira*), nadie cambia nada, y el cadáver se queda allí, aquel día y la noche, y otro día y otro día, y entonces el cadáver comienza a oler. Comienza a oler y tiene alas de ángel, blancas, y el color del cuerpo comienza a cambiar. Se ve el culo del hombre, el cadáver con el culo hacia arriba como duermen algunas personas, como algunas mujeres fingen dormir, así, en esa posición, por la mañana, pero para provocar a su hombre. La sábana por la mitad, no se puede mostrar todo, media nalga a la vista, el resto tapado, pero la media nalga –fingiendo que duerme– atrae, provoca a su hombre. Pero allí no. No hay sábana ni estrategia, las dos nalgas se ven, una y otra, y el hombre que murió hace tres días y permanece en el pasillo del hospital. ¿Quién le puso las alas? Los amigos no ponen alas, una mujer enamorada no pone alas, aferra el cuerpo, solloza, se rebela contra Cristo, pero no pone alas. ¿Entonces quién?, ¿las enfermeras?, ¿un médico?, ¿alguien quiere jugar al arte con un cadáver?, ¿quién?

*Pero escucha esto, por favor, mira esto:* tenía alas de ángel, pero ya olía, ya olía demasiado.

---

<sup>20</sup> Vale la pena señalar un comentario del narrador-experimentador de “Un corazón de rosas” (p.21) que afirma: “Los hijos crecen como la naturaleza, me decía alguien, pero en los árboles no crece el pudor ni el asco, en los niños sí”; el hombre aprende a separarse de lo natural, borrándolo en el pudor y el asco.

## 2.1.2 Salvarse por la humillación

El narrador de *Canciones mexicanas* (2013) presenta su lugar de enunciación en las primeras líneas de la ficción “Llamada telefónica”, que abre el volumen como sigue

Pregunto dónde está la Inquisición y ellos *me mandan* arrodillarme, prometer. A continuación me preguntan ellos, que son los que mandan, si sé bailar la tarantela, que es una danza que se debe bailar después de una picadura de un insecto mortal, pues salva de la picadura. Digo que no me lo creo, que he venido de Europa, donde se baila por otras razones. Pero *me dicen* que sí, que es la verdad, la tarantela, y *me obligan* a bailar, y yo estoy aquí para visitar la ciudad y no para que me curen. (p.7, énfasis añadido)

Se trata de un turista europeo que ha llegado a Ciudad de México y que contesta a una voz mayor, la de ellos, “los que mandan” y pretenden someterlo. Por fuera de la familiaridad de su tierra, el narrador deviene sujeto marginal y vulnerable, pues a pesar de que pueda participar de algunas situaciones corrientes, su desconocimiento le exige la orientación de un guía, un tercero para poder actuar –y sobrevivir–. Así entonces, a lo largo de *CM*, la voz del extranjero se ve confrontada a una voz preceptora que le dicta su deber ser.

Las ficciones de este volumen presentan, a una misma vez, la mirada exotizante del narrador que parte del contraste para cuestionar la escena, y los procedimientos de la mirada ajena que reducen tal cuestionamiento, al punto en que el extranjero invalida su identidad y cede su propia agencia a la voluntad de la ciudad. Justamente, en esta dinámica, en principio dialógica, resulta fundamental la presencia del discurso gnómico, ya que es a partir de allí que el cuestionamiento se instala y que la ciudad se impone. Así continúa el narrador,

Así es la tarantela, así es la Ciudad de México, *me dicen*, y yo asiento con la cabeza, pero antes del segundo paso tropiezo y los que me rodean se ríen. Ya he visto curaciones mediante el movimiento; *es lo que hacen los mejores cristianos, que van desde el fin del mundo hasta Santiago de Compostela. El caminar es el que salva*, pero este exceso de movimiento en el mismo sitio, este baile que salva, sólo existe en México; si paras te doy un tiro, *me dicen*, y yo agradezco esta forma de enseñarme a bailar, agradezco que me enseñen la salvación mediante los pies y nunca por la cabeza; en México solamente importan los pies, me dice el cura, el padre que me salva obligándome a bailar la tarantela. (p.8, énfasis propio)

Ya en “*ligações e Estado*” (*ACI*, p.130), a propósito de la configuración del Estado, Tavares reflexiona sobre cómo el papel del Otro es el de posibilitar un sistema en el que el individuo se somete a la norma compartida: cuanto más sólido es el sistema, menos resistencia opone el individuo. Un sometimiento de este tipo supone, si no la inversión, al menos la perturbación del cuestionamiento, esto es, “cada individuo que contradice la opinión del resto del grupo queda confundido, desconfiando no de los otros, del grupo, sino de sí mismo” (p.131)<sup>xl</sup>. Para el autor portugués, este encuentro de miradas entre uno y otros daría lugar a una suerte de

auto regulación que, en el marco de una ciudad poco concentrada, refrenaría la maldad humana como si fuese “una gran máquina que organiza y da sentido a las personas y a sus vidas” (Tavares, 2018a); con todo, bajo esta concepción, la ciudad no está exenta de accidentes que disloquen esta dinámica inicial.

Es este el caso del escenario descrito por el narrador de *CM*, pues expone una maldad exacerbada que no encuentra traba, que es la regla y que se instala en el discurso y los comportamientos observados por el turista; haciendo que la dinámica utópica de la ciudad no contenga sino que reproduzca la maldad, al naturalizarla, y que la relación entre uno y otros esté inevitablemente atravesada por ésta. En este sentido, es importante subrayar la influencia y el comportamiento de la tercera persona impersonal que recurrentemente reporta el narrador –y que encarna la ciudad–, toda vez que este reporte da cuenta de una marcada imposición exterior cuyo objeto es el extranjero.

En el marco de un monólogo narrado, este reporte crea una zona porosa en la que el discurso doxal externo se integra indirectamente al discurso reflexivo del narrador, sin dejar de ilustrar la tensión entre ambos discursos y la violencia con la que uno se impone sobre el otro. En el caso de “Llamada telefónica” (*CM*, p.8), la solidez inicial del extranjero se desploma y cede ante la violencia de la ciudad; la amenaza de una bala lo lleva de la evocación comparativa –entre el desplazamiento y la suspensión como formas curativas del movimiento– al agradecimiento. El narrador sobrevive, entonces, al someter su deber ser a las dinámicas de la ciudad que lo recibe y que poco o nada explica.

Esta experiencia solitaria del extranjero lo potencia como objeto de lo que Foucault (1973) llamó *enrarecimiento*, un procedimiento de control del discurso a partir del cual se establecen las condiciones de utilización, las cualidades de quien puede enunciar, y la garantía de los posibles efectos de un discurso (pp.38-41). Así operan, por ejemplo, la burla frecuente que consigue menguar la lente inquisitiva del narrador, y la amenaza que logra anularla. De un lado, al devenir elemento unidireccional, más allá de establecer lazos sociales, la risa frecuente acentúa la ignorancia del narrador, señala su incapacidad para participar en los rituales del espacio que busca explorar; y de otro lado, la amenaza explícita en el discurso citado por el narrador y reforzada en los verbos de la narración (vg. obligar, mandar) limitan las opciones del turista, llevándolo a percibir su propia perspectiva como anormal.

No se trata de un turista cuyos cuestionamientos le permiten comprender la ciudad, sino que desde su desorientación –y miedo– se deja arrastrar por la fuerza misma del colectivo. En “No entiendo por qué” (pp.19-21), una ficción que ya en su título refuerza la ignorancia de este extranjero, el narrador describe

Salgo a la calle y qué calle: no hay calle, todo es gente, como cuando llegué a Roma, estúpido e imberbe, y pregunté mientras conducía el coche, ¿Dónde está el centro? Qué centro, me respondió un romano, todo es el centro, todo es el centro. Sí, todo es el centro, ya tengo edad para entenderlo, no necesito ir a Roma, pero ahora estoy aquí en las calles del centro de la Ciudad de México y aquí todo es gente, no hay calle, no se ve el suelo, si miras hacia abajo te empujan, si miras hacia arriba te empujan; estás en México, querido, aquí hay veinte millones de personas, ochenta personas a tu alrededor, ¿qué quieres hacer?, ¿bailar?

Avanzo como avanzan los demás, el asunto tiene reglas, pero nadie te las explica, aprendes porque te empujan, aquí estoy yo: Soy una manada lobo, digo.

La evocación de Europa sirve al extranjero como preludeo para su instalación en una ciudad que de tan grande es el centro mismo: no hay nada que explicar, hay que avanzar –y esto es algo que siempre ha debido saber–. Respaldado en la diferencia etaria y en disonancia con su disposición pasada, el narrador se valora como estúpido en su intento por ubicarse en Roma y reconoce su imposibilidad para hacerlo en México, advirtiendo en ambos casos que “todo es gente”, un aprieto óptico y corporal que le impide moverse por fuera de la masa.

Con la muchedumbre como única referencia y rodeado por ella, el narrador ocupa el doble rol de sujeto y objeto del discurso doxal que ha cuestionado, es decir, el extranjero termina por asumir este discurso y sugerirlo para sí mismo. Así, la tercera persona del plural –reportada en otras ficciones por el narrador– deja momentáneamente el discurso para materializarse en la corriente que empuja; mientras que la doxa toma la forma de la segunda persona, una voz que, en la interrogación auto abordada, distingue y subraya la tensión entre dos espacios discursivos, el que prescribe y el que cuestiona, ilustrando la contrariedad del turista al considerar el baile como única salida, como salvación.

En este contexto, el extranjero de *CM* concluye que las reglas se aprenden en el camino, por la fuerza del conjunto y sin necesidad de mayores cuestionamientos, es decir, se aprenden normalizándolas. Este aprendizaje se hace explícito en “Los niños” (p.85, énfasis añadido)

[...] para qué sirve eso, le pregunta el padre al hijo, y él responde que sirve para huir de casa, y el padre le da una bofetada y el niño no le hace caso porque ya ha recibido muchas, y continúa con sus ejercicios y ni siquiera sus amigos giraron la cara o se asombraron o se sintieron molestos o se rieron, nada, no tuvieron ninguna reacción ante esa bofetada, lo que significa que es algo que ya está instalado, es un hábito, el Sol, la lluvia, la puesta de Sol, la aurora, la bofetada en la

*cara, todo es natural, querido, tú has venido de fuera y no entiendes nada, eres una especie de ignorante, de estúpido que piensa que la maldad y la violencia aparecen en momentos determinados, como si fueran un tesoro, en los momentos excepcionales, eso es lo que piensas y eso muestra que no entiendes nada, aquí la violencia surge antes de que el niño use zapatos y después continúa, o incluso durante, y no para hasta que estés muerto en una calle [...]*

Ante su expectativa frustrada, el extranjero no cuestiona lo que habitualmente calificaría como violencia sino que la justifica como un comportamiento tan natural y presente como el sol, a la vez que limita cualquier posibilidad de controversia al adoptar integralmente los procedimientos de la doxa para anular su propia voz interior. De nuevo, y en un tono menos disonante con el discurso doxal, aparece la forma de la segunda persona que desautoriza el cuestionamiento al hábito, insistiendo en el carácter foráneo del narrador y adelantándose al pensamiento de base con un insulto. La instalación de esta retórica prejuiciosa en el discurso auto abordado del extranjero da cuenta de una interiorización de la doxa que en todo caso es resultado de la abdicación del narrador y no de su comprensión de la ciudad.

Esta resignación ineludible como única respuesta ante la masa es resumida en la máxima “si no te humillas no te salvarás” del narrador de “No se debe idolatrar a los animales” (p.48), que es presentada como sigue, “y el mundo es esto, y a veces funciona: salvarse por la humillación, ya lo hemos visto y es una metodología posible y muy antigua. Si no te humillas no te salvarás, en eso consiste la bondad de ciertos lugares extraños”.

### 2.1.2.1 No es una amenaza, es otra cosa.

Valiéndose de la imagen de unos *ojos colectivos*, Tavares resume la relación entre el individuo y la ciudad, y explica: “las relaciones con los otros determinan nuestro modo de ver el mundo (de un punto de vista reducido o extendido); si queremos mantenernos dentro de un grupo no podremos ver algo significativamente diferente” (ACI, p.131).<sup>xii</sup> En la masa, entonces, se adopta la mirada de la masa; condición de uniformidad que reduce la incertidumbre de la vida en sociedad a la vez que garantiza su supervivencia. Así, el conjunto concentra un conocimiento común, compartido y absoluto, que no admite manifestación alguna del individuo, y que además exige estar sobrentendido.

Acogida esta mirada en la que cualquier elemento del conjunto no es otro que la masa misma, la interacción entre sus componentes procura la contención –cuando no la anulación– de la experiencia individual. En el marco de *CM*, esta dinámica se refuerza en la costumbre, en el

impulso del hábito; todo cuestionamiento se enmudece en una suerte de ritual especular en el que, para reconocerse en el conjunto, el individuo cerca la afirmación de su propia experiencia hasta deformarla y ver en su reflejo la imagen de la masa. Esta situación puede revisarse en la descripción que el narrador de "Ataraxia" (pp.65-66) hace de su interacción con el guía:

Estaba escrito así exactamente en el cartel, como una orden: ¡Dame dinero!

Le pregunto al guía, ¿es una orden? Es una orden, sí, me responde el guía. Y después se calla durante unos instantes y dice: ATARAXIA.

Busco en el bolsillo del pantalón la cartera y saco unas monedas, pongo las monedas en el cesto, miro de nuevo a la niña, no se ha movido, ni siquiera ha movido los párpados, y miro de nuevo el cartel:

No soy capaz de moverme. ¡Dame dinero!

Y quiero salir de allí, pero el guía no me deja avanzar. Es poco, dice él. ¿Cómo?, pregunto. Es poco, repite. No me está amenazando, soy yo el que paga y nadie amenaza así a un jefe; no es una amenaza, es otra cosa. Pregunto con los ojos que quiere decir, y el guía repite ATARAXIA.

Como se ha explicado antes, en su condición de extranjero, el narrador de *CM* se ve obligado a mediar su interacción con la ciudad a través de un guía. Este guía, sin embargo, no tiene una función didáctica, sino una doble función de defensa y consolidación del mecanismo de la ciudad, es decir, el guía replica en el turista el dispositivo que mantiene lo que Canetti (1981) denomina la densidad de la masa, una disminución de la distancia entre un individuo y otro. El extranjero, entonces, no encuentra en él una respuesta esclarecedora a sus preguntas, sino apenas un duplicado de su frase cuyo único cambio es el tono que dirige su intención de interrogativa a afirmativa. Así, la intuición del turista se repite en forma de pregunta y luego en un nivel declarativo que decanta en la acción.

Este dispositivo que parte del cuestionamiento individual, lo pone como centro y regresa a él mismo como afirmación, prueba su efectividad al atenuar la diferencia entre el extranjero y la ciudad, en otras palabras, al establecer una falsa consonancia entre estos dos, el individuo comienza a percibir que la masa sólo puede confirmarle lo que él ya sabía, y que el intercambio comunicativo se limita a una información sobrentendida y absoluta. De allí que a pesar de lo incisivo de esta repetición y del deseo frustrado por salir de ahí, el turista no logre leer esta interacción como una amenaza, incluso si en ella se silencia la expresión de sus dudas.

De cara al frenetismo de la masa, la voz individual es percibida como un obstáculo que sólo se resuelve en la impasibilidad y en la homogeneidad de la expresión, la palabra provechosa es aquella que es puesta al servicio del conjunto. Así lo explica Steiner, “hoy es cada vez más difícil “ser uno mismo”, encontrar un espacio diferenciado para el idioma, el estilo y la sensibilidad. Bajo la presión del émbolo de los medios de comunicación y la publicidad, hasta nuestros sueños se han uniformado” (2009; p.142). Abandonado a su sentido más práctico, el discurso se aliena en una misma forma que se reproduce hasta vaciar de ella todo rastro de la experiencia individual, esto es, hasta que el lenguaje no descubra sino aquello que la masa comprende, aquello que no requiere mayor explicación. Este hiato entre la experiencia individual y el lenguaje se ilumina aún más en el corolario del mismo autor: “como el pan que comemos, gran parte de nuestra experiencia viene ya prefabricada”.

Como si de un espejo infinito se tratara – o a la manera de un *maelström*–, la experiencia individual se instala frente a la masa a la que pretende reflejar, reproduciéndose en una forma cada vez más reducida; un bucle cuyo término es la repetición misma que refuerza la reducción del individuo y la solidez de la masa. Así se ilustra en la historia sobre un cura muy suicida que es contada en “El caballo” (CM, p.24)

Pero el padre hizo esto: antes de pasarse el cuchillo por el cuello gritó el nombre de una tienda de herraduras para caballos, le hizo publicidad a la tienda justo antes de suicidarse, ¿lo entiendes?, es difícil, ¿no? Ellos sabían que él lo iba a hacer de nuevo y como cuando el cura trataba de suicidarse se juntaba una multitud, entonces hicieron eso, y se cuenta que le dieron mil pesos, sólo mil pesos para que él gritara antes de cortarse el cuello, ¡Viva la Tienda de los Insurrectos!, y se suicidó después sin decir una palabra más, ni Dios ni Jesús ni nada; tenía una placa de ésas de publicidad en la que se suelen poner menús de los restaurantes, con la dirección de la Tienda de los insurrectos, con el número de la puerta, y durante las siguientes semanas la tienda tuvo mucho éxito, una multitud que quería comprar cosas que no necesitaba, fue el tercer suicidio del cura, no hubo más. ¿no hubo ninguno más?, pregunté. Ninguno, ninguno, me confirmó el muchacho. Y el cura tenía los mil pesos en el bolso, ¿no es estúpido? Sí, sí, digo, muy estúpido.

La cuarta vez el cura se suicidó de otra forma, recommenzó el muchacho, la cuarta vez fue completamente diferente.

A lo largo de esta ficción, el acompañante del narrador relata tres suicidios diferentes del cura, cada uno de los cuales está precedido de un discurso diferente que adquiere relevancia en la medida en que su grito no sólo convoca la multitud, sino que la impulsa y la lleva a la acción. La experiencia de la muerte no se valora en sus motivaciones más íntimas, sino en sus efectos masivos; se separa de sí misma, al adoptar un discurso que no la contiene. El cura pasa de decir el nombre propio de los niños a quienes violó, a reivindicar una minoría supuesta, y

termina por hacer publicidad para la tienda de herraduras. En últimas, la muerte no es la muerte, sino el espectáculo de la muerte al servicio de otro discurso.<sup>21</sup> Tal es la supresión del individuo que incluso el cuerpo dispuesto para esta representación es solapado por una información que le es completamente ajena, “ni Dios, ni Jesús ni nada”, la escena no es el hombre y su muerte, sino el dato que encauza a la masa. Con todo, se trata de una transacción que no se ha consumado, pues el cura aún tiene el pago en su bolso –lo que podría explicar el anuncio del cuarto suicidio–. Así, esta experiencia se repite una y otra vez suprimiendo de a pocos su connotación inicial y dando mayor espacio a un discurso sin expresión individual.

Este carácter utilitario del discurso que se repite en “El fin del mundo” es cuestionado por el narrador en tono provocador, como sigue

No todos los días grita por el altavoz que se va a acabar el mundo, hay días en los que está encima de la camioneta con el mismo gorro, la misma ropa y el mismo altavoz y se pone a decir a gritos la dirección de la tienda de helados, ¿te lo puedes creer?, de la tienda de helados. Otros días hace publicidad de la tienda de las sillas de ruedas ¿no las has visto por ahí? [...] pero sí, es un empleadito, *no cree que va a llegar el fin del mundo, a pesar de anunciarlo desde esta mañana temprano, hace eso porque le pagan. ¿Cuándo?, ¿cuándo?, le pregunto al empleadito, provocándolo, ¿cuándo se acaba el mundo, chico?, ¿cuándo?* (pp. 62-63, énfasis propio)

En el grito del empleado, la dirección de la tienda de helados y la incertidumbre del hombre sobre el mundo tienen aparentemente un mismo valor; mientras él sea pago, lo mismo da decir una u otra frase, aunque una convoque y la otra redirija. En disonancia con un personaje al que desestima, el narrador hace explícita la desconexión entre el individuo y su discurso, no hay verdad en él porque él mismo no cree lo que dice, el pago es demasiado evidente; sin embargo, en su provocación irónica, el narrador señala el problema de la falsa equivalencia entre las frases y termina ulteriormente por exigirle al empleado un dato, que no es otra cosa que la única información que la masa comprende y confía.

---

<sup>21</sup> Este carácter espectacular de la experiencia que cuestiona el discurso puede revisarse también en “Lo que más me impresiona” (CM, p.34):

Me aprieto los cordones de los zapatos, hace frío y la mujer quiere hacer aún más cuentas. Tiene la piel oscura y va a bailar al Zócalo para que los turistas tengan piedad de la historia de México y para que saquen fotografías; ¿qué es la piedad sin fotografías? Pregunta.

Sin imágenes sólo se puede decir, ¿y de qué vale decir? [...]

Esta necesidad de la masa por identificarse en un lenguaje ya acabado –no en construcción– mengua cada vez más la posibilidad de comprensión entre los individuos, pues degenera en una misma identidad conjunta que sólo se comprende a sí misma y que ve en toda forma alterna de expresión una desviación irresoluble. A este respecto, vale la pena revisar la ficción “Concentración” (p.42)

Por lo demás, en el mitin en la revolución de los locos o en la manifestación –no puede ser una huelga porque eso no tiene sentido– todos dicen algunas frases, todos dicen lo mismo como un coro de niños de iglesia; no se equivocan, suben las voces y llegan a los puntos graves y agudos exactamente al mismo tiempo. No son un coro perfecto, pero sí, hay algo que dicen, pero que yo no entiendo, casi parecen aullidos –al final son bichos, no locos–, son animales, repito y sí, está de acuerdo mi amiga mexicana; le pregunto si ella entiende lo que dicen, ¿será un argot mexicano?, qué es lo que los locos reivindicán, están pidiendo algo a los políticos, a los viejos *deputaderos*, ¿qué están pidiendo?, ¿CÓMO PODEMOS SABERLO? Estos locos son locos, digo, e intento encontrar otros sinónimos para *loco* para conseguir darles un adjetivo, describirlos; es un poco como llamar canino a un perro, llamar canino y doméstico y obediente a un perro; estos locos son perturbados y lunáticos porque gritan, porque están pidiendo y nadie entiende qué.

Ante las frases que gritan los locos, y a pesar de su intento por descifrarlas, el turista responde como ha aprendido de la masa. Se sirve de la comparación con los animales para deshumanizar la voz que no logra entender, y busca en una lengua conocida no un puente para el reconocimiento, sino un recurso para la exclusión de ese grito que convoca en un sentido incomprensible, que sólo puede describirse en adjetivos negativos, y que debe enmudecerse porque de tan masivo acaba por amenazar la unidad.

### 2.1.2.2 Era miedo, lo que tenía era mucho miedo.

Habitado a la violencia cotidiana y tras la descripción que un joven mexicano hace del mezcal y del respeto que le tiene a esta bebida, el dedo experto del narrador de “Sedativos” (*CM*, p.16) parte de la autoridad teórica de Foucault para proyectar la escritura de un barrio que sintetice un panorama moral posible:

Y después, en medio del cuadrado negro, un *maelström* o dos que conviertan en buenos a los hombres y a los animales que caigan en él, como hace el mezcal. Si caes en el cuadrado negro o en el mezcal comienzas a ser bueno con los demás, eres capaz incluso de ser violado por varios mexicanos de los barrios malos y no acordarte de nada. Y sí, ése es el *maelström* bueno. El *maelström* malo es aquél que gira hacia el otro lado, y en él te deshaces en pedazos; basta con la naturaleza, no necesitas a los mexicanos malos. ¿Prefieres girar en círculos o en un cuadrado?, de eso se trata, ¿lo entiendes? Los bordes son el mayor peligro, pero yo dibujo en un papel el barrio tan bello, con un cuadrado negro en su centro.

En esta ficción, la bondad es definida sobre la base del miedo y la pérdida de agencia, límite de la ‘elección’ entre el *maelström* bueno o el *maelström* malo, entre integrar la corriente de la

ciudad o abandonarse a la fuerza natural. Quien entra en el *maelström* malo se orienta en una dirección contraria que le asegura su destrucción, pues actúa como una fuerza que no avanza, sino que resiste el avance; por su parte, quien cae en el *maelström* bueno es impulso de una conversión que lo integra en una dinámica jerárquica y lo ubica en el mismo lugar que los animales, es decir, en el lugar de quienes son objeto o admiten con docilidad el dominio del otro sin reconocerlo como tal. Convertirse en “bueno” es dejar pasar –incluso sobre sí mismo– el vasto mecanismo que mantiene el movimiento de la ciudad.

Esta imagen del colectivo que se mueve en una misma dirección es utilizada en *Masa y poder* (1981) por Canetti para ilustrar cómo el miedo configura un recurso capital para la consolidación de la masa. Ante el peligro, explica el autor, la percepción de proximidad del otro deviene una sensación de protección que orienta a todos los elementos del colectivo en una misma dirección, y añade “el animal que la abandona y sigue una dirección propia queda más expuesto que los otros” (p.236). Así, sin otro horizonte que el del riesgo inminente, el individuo entrega su voluntad y juicio al movimiento de la masa.

En este sentido, la instalación de espacios como el *maelström* malo y el *maelström* bueno en *CM* pone de relieve el restringido radio de acción que impone la ciudad, un territorio sin refugio en el que el miedo impera y cuya única opción es el propio abandono. El narrador de “Sedativos” (p.17) concluye así

Y la mujer que avanzó hacia el mezcal me dice que lo importante es que Dios fuera un hotel en el que pudiéramos entrar cuando no tuviéramos un lugar al que ir; eso es un burdel, dice el muchacho que le tiene mucho respeto al mezcal, debido a las circunferencias de radio cada vez más corto que una vez se apoderaron de su cabeza durante ocho horas. ¿No era un sueño?, pregunto, no, no, responde: Era miedo, lo que tenía era mucho miedo.

En el mapa del turista, se esboza una correspondencia entre el *maelström* que se apoderó de la cabeza del muchacho y el *maelström* topográfico de la ciudad, ambos asentados en el miedo; una suerte de reflejo que subraya la efectividad de un cerco que impide al individuo pensar(se) por fuera de una espiral vertiginosa y violenta. El escenario de esta cabeza arrinconada que cede puede advertirse en “El deseo” (pp.27-28),

Una fuente con nombre de genocida, una corriente literaria con nombre de genocida, los surrealistas, los formalistas, los Khmercitos, un programa de ordenadoras con nombre de genocida, un establecimiento comercial con nombre de genocida [...] una tienda de juguetes, un escritor con nombre de genocida, un salvador con nombre de genocida. Basta, digo.

Tantos caballos metafísicos y ningún Quijote, digo.  
Un burdel con nombre de genocida, dice él. ¿Sí?, ¿y subes? Subo.

En voz alta, el extranjero reacciona a la abrumadora lista de espacios que podrían sustituir el nombre de un grupo de música argentina llamado “Las avenidas con nombres de genocidas”. Como parte de un juego con este nombre, el muchacho *maelström* tiñe de violencia hasta los ámbitos más cotidianos de la ciudad, ninguna esfera parece escapar a este inventario infinito que molesta momentáneamente al turista que, a su vez y tras superar la molestia, responde afirmativamente a la invitación. La intensidad de esta repetición *ad nauseam* logra que el extranjero ceda; y que, de nuevo, en la aparente perennidad de la violencia, se gesticule un movimiento común, compartido.

En la fórmula [*espacio + nombre de genocida*], la violencia toma lugar como recurso transversal en el tiempo. La historia de la ciudad reconoce en esos nombres su movimiento pasado y, paralelamente, emplaza la violencia como acicate para el movimiento presente. En este sentido se orienta la lectura que el turista hace de una obra de Diego Rivera en “Concentración” (pp.39-40):

De cualquier manera aquí estoy yo, en medio de la Ciudad de México, intentando encontrar la casa de Frida Kahlo, después de estar una mañana mirando los murales de Rivera: cómo concentrar la historia en personas, como si la historia fuera una suma de biografías, la historia de un país como la suma de cinco millones de vidas, o tal vez sólo como la suma de las vidas realmente importantes: los que matan, los que torturan, los que salvan, los que dan grandes discursos, los que tienen puntería; en fin, ésa es la historia de México. En parte es esto: la biografía de unos cuántos, ¿unos doscientos, quinientos hombres? ¿Cuántos, en realidad? Es difícil decirlo. La verdad es que estoy aquí, contando con los dedos los hombres que el mural de Rivera pone en la historia de México, para ver si entiendo cuántos hombres son capaces de hacer que un país se mueva, cómo un terremoto que hace que el país se mueva, también se trata de algo semejante, como si esos hombres del mural de Rivera se juntaran todos para golpear con fuerza con los pies en la tierra y así sacudieran las estructuras de México e hicieran girar la pelota de la historia hacia adelante, como en un juego de niños en el que los equipos intentan, sin tocarla, empujar la pelota por medios extraños como insultos, mediante la creación de vientos artificiales y otros procesos locos y de locos [...]

La historia de la ciudad, parece concluir el narrador, se reduce a una masa de hombres que responden a las dinámicas de una violencia presente de más: los asesinatos, la tortura y los discursos hacen parte fundamental para el avance de la ciudad. Los hombres han de asimilarse en fuerza a un fenómeno natural, que asusta por su impacto pero que mueve literalmente el país; en un mismo movimiento, casi rítmico, se juntan los pies y golpean, se juntan las voces e insultan, se junta la masa y crea procesos locos, incomprensibles, pero que en todo caso se adoptan para empujar la ciudad.

### 2.1.2.3 La cuestión no es tanto la carne del muerto.

En el reino animal, describe Elias Canetti (1981), una manada de gacelas que huye aterrorizada de un león encuentra alivio en el momento en que una de ellas es atrapada. El león, satisfecho con su presa, abandona la persecución, y la masa de gacelas, menguado el riesgo, vuelve a la normalidad. Este escenario de fuga masiva, explica el autor búlgaro, bien puede anteceder a la idea de sacrificio en los hombres (p.235): para mantener la normalidad, hay que entregar, hay que dejar caer.

A pesar de representar una pérdida para la manada, la 'entrega' de un elemento de la masa deriva en una sensación de tranquilidad para quienes le sobreviven, e incluso en una potencia para la supervivencia del colectivo<sup>22</sup>. La observación del cuerpo inerte provoca en el sobreviviente a la vez terror y satisfacción, terror por la consciencia de su propia muerte y satisfacción por la consciencia de su fuerza, en palabras de Canetti (1981b, p.37),

El hombre nunca cree del todo en la muerte hasta que no la experimenta. Pero la experimenta en los demás. La gente muere ante sus ojos, individualmente, y cada individuo que muere lo convence de la muerte. Alimenta su miedo a la muerte y muere en su lugar [...] Y un vivo nunca se cree tan grande como cuando es confrontado con un muerto, que ha caído para siempre: en aquel instante tiene la impresión de haber crecido un poco.

La inminencia de la muerte, entonces, es aquilatada en el engrandecimiento del sobreviviente, cuya fuente y unidad de medida es el cuerpo caído. Aunque el terror permanezca, es en la caída del otro que se asegura la propia posibilidad de avance. El cuerpo de quien vive se da por sentado en el engranaje de la masa mientras permita su funcionamiento<sup>23</sup>, pero se inviste de una fuerza distinta frente al cuerpo muerto; tal renovación del carácter del sobreviviente concede a su vez una nueva dignidad a quien cae, lo separa de todo matiz meramente natural. Este escenario puede revisarse en "La caída" (CM, p.37),

---

<sup>22</sup> Un apunte de Canetti (1996, p.70): "Todas esas masas de muertos cada vez mayores no sólo son posibles: también son *deseadas* para potenciar la supervivencia".

<sup>23</sup> Así por ejemplo, el cuerpo de Ataraxia que, aunque no se mueve, no obstaculiza las dinámicas de la ciudad sino que hace parte de ellas, al fundirse en el paisaje:

No se mueve la pequeña Ataraxia, me explica el guía, como si me estuviera explicando qué es lo que hacían los indios antes de que viniera el pueblo blanco o como si me estuviera explicando el mural de Rivera, las fechas, los nombres, pero en este caso no se trata de un punto turístico, se trata de una niña que pide limosna, es más, no la pide, no mueve nada, sólo tiene una tarjeta mal cortada, más o menos con la forma de un rectángulo, tiene una tarjeta alrededor del cuello y parece una condenada (CM, p.65).

Y los hombres que recogen la basura ahora van acompañados por otros que recogen las caídas. Unos recogen muertos y basura, mientras que de este lado del grupo, otros hombres recogen la caída –y no los cuerpos–, como si ésta fuera un elemento con átomos, un elemento con sustancia. Pero la caída es eso mismo: los hombres recogen una sensación, intentan absorberla como un traje absorbe el agua y la hace desaparecer y en un determinado momento no existe traje ni agua, sino apenas un traje húmedo; es eso lo que buscan los que llevan la energía que se ha liberado en la caída de un cuerpo sólido, a su vieja madre que se está muriendo o a sus hijos, para que crezcan grandes y fuertes, y la vida es eso: un cierto placer que proviene de la caída de los demás. He robado la energía gravitatoria de una caída y aquí estoy llevando el esfuerzo de mi día a la mesa de la familia. Vamos a celebrar y ahora tenemos energía suficiente y, sí, al igual que sucedió un día, las caídas se han convertido en indispensables: uno empuja al otro para que la ciudad no pare.

Quien cae es dividido en dos componentes, la carne y la energía. El primero es ya un elemento sin sustancia, asimilable a la basura, naturaleza desechable para el movimiento de la ciudad; el segundo, al contrario, y aunque sin materialidad, moviliza la ciudad de tal manera que es codiciado por el sobreviviente, que espera afanosamente esa fuerza vertical que salva. Este comportamiento puede leerse, en términos de Agamben (2005), como religioso, pues al reintegrarse a la ciudad en la forma de una sensación de tranquilidad y placer que potencia el movimiento, el hombre que cae es transferido a una esfera separada que lo aleja de la carne, en otras palabras, que lo reafirma en cuanto hombre al desligarlo de la naturaleza.

A través del sacrificio hecho a la ciudad, los protagonistas de *CM* redefinen el espacio que dan a la caída, desplazan el horror al reconocer la inevitabilidad de la muerte como movimiento indispensable para el progreso. La separación de la carne y la energía –o la interrupción del paso hacia lo natural– tiene lugar en la calma ante la caída. Quien ve la carne, ve su muerte, se horroriza; quien ve la calma, asume el porvenir. Así entonces, el cuerpo inerte o próximo a caer es solapado en rituales de distinto tipo que subrayan la belleza ulterior al horror. Por ejemplo, el retorno interrumpido a la infancia como tratamiento para el mal de Párkinson referido por el turista en “El hombre feliz” (p.13)

[...] el artículo dice que un ratón delante de una rueda que ve a lo lejos se queda parado sin saber qué hacer, pero si lo colocamos encima de una bicicleta adaptada, sus queridas patitas comienzan a pedalear sin parar, y lo mismo sucede, dice alguien, con los enfermos de Párkinson que tiemblan mucho; por lo tanto, no es una cuestión de memoria, no se trata de olvidar cómo se monta en bicicleta, es más una cuestión de equilibrio y de automatismo. El enfermo de Párkinson, dice el artículo, consigue hacer movimientos automáticos: no se sube a la bicicleta, no consigue coordinarse, pero encima de la bicicleta es capaz de pedalear hasta el infinito y eso me deja muy tranquilo, a mí y a la señora muerte, porque un momento antes de que el infinito le haga daño a los buenos, surge el peñasco y los enfermos mueren por la caída, pedaleando, lo que es bien bonito, entrar así en el infierno, ¡pedaleando!, como un niño.

Aunque los dos sean objeto del mismo experimento, en el automatismo de la bicicleta, el ratón adquiere un cariz de ternura, con sus queridas patitas que no paran, apenas un matiz estético en diminutivo para velar la crueldad del sometimiento a un mecanismo ajeno; mientras que el enfermo, por su parte, experimenta la ilusión de control y libertad que precede a su muerte: el enfermo se ha entregado a la caída, no ha cedido a su propia carne. Ante el peñasco, se matiza el horror de la muerte, pues aunque automatizado, el cuerpo aparenta estar bajo la voluntad del hombre. La vuelta a la niñez es la vuelta a un cuerpo libre de dolencias, un viaje en el tiempo que proyecta el infinito en toda su potencia, interrumpido apenas por una contingencia natural ajena al hombre que aparece justo antes de que éste pueda reencontrarse con su incapacidad para dominar una carne voluntariosa.

Así como la ciencia y el juego, el arte configura un ritual de separación entre la naturaleza y el hombre, pues a través de éste también es posible concebir el futuro que trasciende a la carne. La ficción “Los bellos nombres de las casas” (p.72) ilustra esta idea como sigue,

Y sí, ya es conocido, claro, el artista que todos desean ver en su barrio cuando alguien muere, cuando hay un asesinato violento todos esperan que el policía que acude a ese horror sea EL ARTISTA, nombre por el cual se le conoce, el artista capaz de transformar el contorno de un cuerpo en un barrio, en un espacio o en una historia, a veces alrededor de un muerto, EL ARTISTA dibuja y pinta la historia de esa familia, y su capacidad para dibujar rostros es impresionante, un verdadero prodigio.

El horror de la carne se invisibiliza rápidamente en la espera por la intervención del artista-policía, pues el croquis del cuerpo asesinado es punto de partida para la obra. El barrio, el espacio o la historia que se forjan alrededor del muerto ocupan el lugar del horror, lo hacen pasar a un segundo plano; un plano que existe pero que sólo se confronta porque sobre él algo más se extiende, algo más bello.

### 3. Conclusiones: aprovechar el miedo...

La situación del hombre en el mundo se ha caracterizado a partir de la determinación de cualidades definidas en oposición al otro, sea esto lo animal, lo sagrado, lo maquinal o lo natural. Sin embargo, en situaciones de límite, contingentes e inciertas, el trazo nítido de esta definición parece desdibujarse, generando en el hombre una reacción de defensa frente a tal perturbación.

#### EL OTRO (II)<sup>24</sup>

1. ¿Qué es entonces el miedo?

El miedo es la sensación provocada por la cercanía del Otro.



2. ¿Cómo puede acabar ese Miedo?

Eliminando al Otro o alejándolo.



En una definición de este tipo, la empresa del hombre moderno ha sido la de resistirse a habitar el límite, procurando, sobre la base del carácter racional de sus acciones, instalar en ellas una valoración moral que lo distancia de todo acto animal, divino o maquínico. El impulso natural, la imposibilidad de perfeccionamiento y la nulidad moral son rasgos valorados como inhumanos, mientras que toda acción producto de una complejidad racional regida por un sistema moral es considerada humana. El límite, sin embargo, ha permitido demostrar que los principios morales son tan volátiles como las condiciones para la supervivencia humana lo

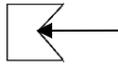
---

<sup>24</sup> A mitad del título de la conferencia del señor Eliot sobre un verso de Silvia Plath, el señor Swedenborg retomó en su cabeza el hilo de sus investigaciones geométricas, de entre cuyas fibras se abordará el texto "El Otro (II)" (Tavares, 2012; pp.459-460) para intentar una presentación más gráfica de las conclusiones de este documento.

exijan, es decir, que, de cara al riesgo, el régimen moral puede modificarse o suprimirse. En este sentido, como explica Tavares (2013c), ni la racionalidad ni la moralidad implican necesariamente una tendencia hacia el bien, se trata apenas de una potencia que puede moverse en los dos extremos, el del bien y el del mal.

Así entonces, asentarse en una definición de absoluta exclusión de lo inhumano, pretendiendo que todo esfuerzo humano tiende hacia el bien e ignorando el otro extremo, sólo puede reforzar una definición incompleta que pone en crisis la identidad, pues, como afirma Tavares (2013c), “donde hay humano, hay posibilidad de inhumanidad”<sup>xlii</sup>.

3. Pero es el Otro el que nos cambia.



4. Sin el Otro (viento, hombres, mujeres, animales, cosas), permanezco inmóvil e igual.



5. Como el tiempo prosigue, permanecer inmóvil es avanzar en una dirección desagradable. No cambiar es ser inmortal, es envejecer.

El tratamiento formal y temático dado a ciertas características distintivas del hombre como el lenguaje, la razón y el cuerpo en la serie *Canções* pone de relieve una definición del ser humano que acaba por anular su movimiento, al encerrarlo en sí mismo y al reducir sus relaciones con el mundo a una única relación de dominación. Los narradores-experimentadores y monologantes de esta serie son objeto de dinámicas paradójales que se proyectan en su consciencia: un lenguaje que no comunica, una agencia ética uniformizada y un cuerpo como sustancia alienada.

Frente al motivo del lenguaje, la distorsión del otro en el intercambio comunicativo subraya una distorsión de la propia identidad del ser humano y su relación con el origen social del lenguaje. En *APCC*, incapaz de reconocer(se), el hombre ve en la imagen del otro una potencia de sí mismo. El otro no es visto como tal, pues no se trata de un intercambio que procure el reconocimiento mutuo de la experiencia, sino de un dispositivo para la reafirmación propia. En *CM*, instalado este dispositivo, el lenguaje no tiene ya nada por revelar: el otro es mera reproducción. Así, la experiencia individual es ocupada por el conocimiento común de

la masa como una identidad conjunta cuya comprensión está ya presupuesta. El lenguaje no es entonces puesta común, sino imposición.

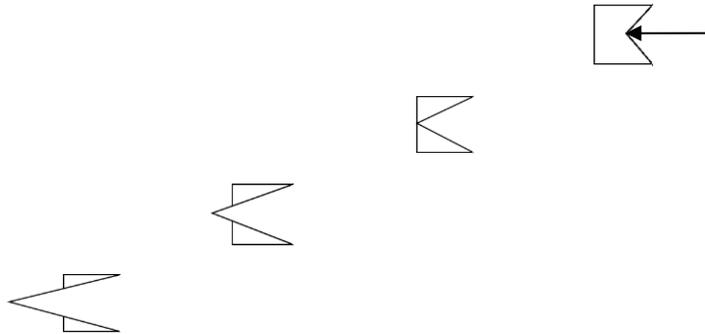
Con respecto al comportamiento del segundo motivo –la razón y la moral–, el miedo encarna un recurso capital para la sobrevivencia, pues impulsa el movimiento. En *APCC*, la emoción es reconocida a un mismo tiempo como instrumento y como riesgo, como posibilidad de dominar y ser dominado; y por lo tanto es vista como un dispositivo a domesticar, lo que implica, a su vez, hacer del pensamiento un mecanismo de contención que filtra la información en la justa medida para que la emoción no sea expuesta. Por su parte, en *CM*, la instrumentalización de la emoción es la base para configurar una masa densa, pues en el marco de una violencia perenne, el individuo buscará la proximidad del otro, aun cuando esta proximidad restrinja su radio de acción. Esta ilusión de protección genera que el colectivo lea la violencia como acicate y sus propias acciones como posibilidad de avance para la ciudad.

El cuerpo, último motivo analizado, es objeto de una doble valoración discordante que lo define como muestra de la singularidad humana, esto es, como una carne manipulable puesta al servicio de su movimiento; lo que hace que el cuerpo no llegue a ser visto en tanto cuerpo, sino apenas como estrategia. En *APCC*, el cuerpo es el elemento que permite al hombre confrontar a dios, pero que a la vez le recuerda su propia fragilidad natural; por ello, en la razón y en la técnica, el ser humano encuentra la posibilidad de olvidar el cuerpo en su cotidianidad, al tiempo que, al perfeccionarlo, se distingue de lo divino. En *CM*, la carne es vista en el cuerpo muerto, y esta imagen es utilizada para tranquilizar al colectivo, sin embargo, el cuerpo es velado en rituales de sacrificio que, al enfocar el movimiento por venir, matizan el horror del sometimiento a un proceso natural como la muerte.

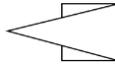
Percibir la intensidad con la que la definición cerrada de estas características limita cada vez más la experiencia humana es posible gracias a la posición que ocupan los narradores y monologuistas de *Canções* frente a este fenómeno. En los dos primeros volúmenes, el uso del monólogo narrado en conjunto con el presente gnómico da cuenta de una experiencia interior que, de un lado, asume y defiende la condición del hombre moderno y, de otro, la padece hasta ceder a ella. Así, mientras en *Agua, perro, caballo, cabeza* (2009), una consciencia en exceso racional pone en términos argumentativos sus valoraciones frente a la ciudad; en *Canciones mexicanas* (2013), es la perspectiva del extranjero temeroso la que ilumina la

acción de la masa que, aunque insólita, anula desde afuera cualquier cuestionamiento que se pretenda incluso desde dentro.

6. Aprovechar, entonces, el miedo para cambiar, siguiendo la dirección deseada.



7. Hoy estoy más cerca de aquello que deseo.



De un volumen a otro, la consciencia de los narradores presenta poco a poco cómo el sujeto pierde cada vez capacidad de acción hasta verse anulado. En su tarea de suprimir lo otro, el hombre acaba por anularse a sí mismo y perderse. La intensidad creciente de los monólogos da cuenta de un movimiento vertiginoso y violento –como el de un *maelström*– al que el sujeto no puede hacer frente; un escenario ante el cual la categoría de género se queda corta, pues el límite entre narración y reflexión se hace cada vez más borroso, como borrosa se hace la figura del sujeto que narra y piensa.

La exploración sobre la condición humana realizada por Gonçalo M. Tavares en *Agua, perro, caballo, cabeza* (2009) y en *Canciones mexicanas* (2013), en cuanto perturbación interna, termina por reflejarse en su territorio textual como “fragmentos del lenguaje que se transforman en algo emotivo; como si fuera una apreciación casi auditiva, pero que nos lleva a sentir determinadas emociones” (Tavares, 2018c); un énfasis en la percepción corporal modulado por la intensidad del pensamiento, cuya cadencia sienta las bases para el espacio desterritorializado que encarna *animalescos* (2019).

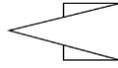
8. No me arrepiento de mi pasado.



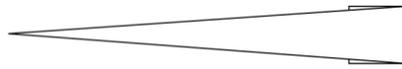
9. Aproveché el Miedo...



10. Para cambiar mi forma...



11. ... y acercarme a aquello que desconozco.





# Bibliografía

## Fuentes primarias

Tavares, Gonçalo M. *Agua, perro, caballo, cabeza*. Trad. Ana M. García Iglesias. Oaxaca: Editorial Almadía, 2009.

----- . *Canciones mexicanas*. Trad. Ana M. García Iglesias. Oaxaca: Editorial Almadía, 2013.

## Fuentes secundarias

Agamben, Giorgio. *Desnudez*. 2009. Trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2011.

----- . *Lo abierto: El hombre y el animal*. 2002. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2006

----- . *Profanaciones*. 2005. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2005

Arenas, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*. Vol. 19. Univ. de Castilla La Mancha, 1997.

Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres" 1916. *Ensayos escogidos*. Selección de H.A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

Canetti, Elias. *Masa y poder*. 1960. Trad. Horst Vogel. Madrid: Alianza Editorial y Muchnik Editores, 1981.

----- . *La conciencia de las palabras*. 1974. Trad. Juan José del Solar. México: FCE, 1981b.

----- . *Apuntes 1992-1993*. 1996. Trad. Juan José del Solar. Madrid: Anaya & Muchnik 1997.

Corga, Pedro. "Breves notas sobre a literatura de Gonçalo M. Tavares". Presentación del libro *Atlas do Corpo e da Imaginação de Gonçalo M. Tavares*. Universidade de Aveiro, 2013.

Deleuze, Gilles. "Francis Bacon. La lógica de la sensación". 1981. Trad. Ernesto Hernández. *Revista "Sé cauto"*, Edición digital.

- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Dorrit, Cohn. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Dujardin, Édouard. « ANNEXE. Le monologue intérieur », *Modèles linguistiques*, 76. (2017): 205-267. [1931].
- Eiras, Pedro. "IV. Notas para *A Moral do Vento*". *Platão no Rolls-Royce. Ensaio sobre literatura e técnica*. Porto: Edições Afrontamento, 2014. pp. 102-146.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. (Vols. I-II) 1964. Trad. Juan José Utrilla. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- . *El orden del Discurso*. 1970. Trad. Alberto González Trovano. Barcelona: Tusquets Editores, 1973.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. 1972. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. 1990. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Mariano, Maria do Rosário Neto. "Metamorfoses do risível na sátira contemporânea. Registos satíricos e implícitos axiológicos em textos ficcionais de Gonçalo M. Tavares". *Revista de Estudos Literários*, vol. 7, (2017): 215-238.
- Marques Gastão, Ana. "Gonçalo M. Tavares". *O falar dos poetas*. Ed. Ana Marques Gastão. Porto: Edições Afrontamento, 2011. pp. 219-228.
- Meneses, Pedro. "A era da técnica em animais de Gonçalo M. Tavares". *As humanidades e as ciências. Disjunções e confluências*. XV Colóquio de outono (2014): 181-196.
- Neves, Márcia Seabra. "Corpus mobile: uma descida aos confins do humano com Gonçalo M. Tavares" *Navegações*, vol 7, N°2. (2014): 158-164.
- Salenave de Brito, Sandra Beatriz. "Algumas notas sobre o processo criativo de Gonçalo M. Tavares." *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas* (2014): 273-284.
- Santos, M. Graça. "Gonçalo M. Tavares: os pontos no mapa e a desrazão do mundo". Tesis de doctorado. Universidad de Évora, 2016. Disponible en: <https://www.rdp.uevora.pt/handle/10174/18419>
- Segre, Cesare. "Tema/motivo". *Principios de análisis del texto literario*. Trad. María Pardo de Santayana. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. 1968. Trad. Edgardo Russo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009

- Tavares, Gonçalo M. *Bucarest-Budapest: Budapest-Bucarest*. Trad. Rita da Costa. Madrid: Nórdica Libros, 2022.
- . *O osso do meio*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2020.
- . *animalescos*. Trad. Anibal Cristobo. Barcelona: Kriller71 Ediciones, 2019.
- . "Gonçalo M. Tavares: "Ya no rezamos a un paisaje natural, sino a un paisaje tecnológico". Entrevista. Iglesia, Anna Maria. Noviembre de 2018a. Disponible en: [https://cronicaglobal.elespanol.com/letraglobal/letras/letraclasica/20181112/goncalo-tavares-ya-rezamos-un-paisaje-tecnologico/352714752\\_0.html](https://cronicaglobal.elespanol.com/letraglobal/letras/letraclasica/20181112/goncalo-tavares-ya-rezamos-un-paisaje-tecnologico/352714752_0.html)
- . "Entrevista". Vaez Pinto, Madalena. *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018b.
- . "Intento escribir un texto totalmente libre": Gonçalo M. Tavares. Entrevista. Sousa, Ana Rita. Noviembre de 2018c. Disponible en: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/gonzalo-m-tavares-entrevista/>
- . *Diante do enigma*. Entrevista. Silva, Jonatan. Febrero de 2016. Disponible en: <http://rascunho.com.br/diante-do-enigma/>
- . *Un viaje a la Índia*. 2010. Trad. Rosa Martínez-Alfaro. Barcelona: Seix Barral, 2014.
- . *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013b.
- . "Os efeitos do mal nas cidades". Diario de noticias. 22 de agosto de 2013c. Disponible en: <https://www.dn.pt/revistas/nm/os-efeitos-do-mal-e-as-cidades-3383029.html>
- . *Uma ficção que pensa*. Entrevista. Duarte, Luis Eduardo y Nunes, María Leonor. 15 de noviembre de 2013d. Disponible en: <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2013-11-15-goncalo-m-tavares-uma-ficcao-que-pensaf757611/>
- . *El Barrio y los señores*. Trad. Florencia Garramuño. Oaxaca: Editorial Almadía, 2012.
- . *O modo e o tempo*. Entrevista. Castinheira, Graça. 28 de mayo de 2012b. Disponible en: <https://industrias-culturais.hypotheses.org/21225>
- . *Gonçalo M. Tavares: A moralidade da máquina está a alastrar pela sociedade*. Entrevista. Gonçalves, Elza. 31 de mayo de 2011. Disponible en: <https://pt.euronews.com/2011/05/31/goncalo-m-tavares-a-moralidade-da-maquina-esta-a-alastrar-pela-sociedade>
- . *Gonçalo M. Tavares e a glória do português*. Entrevista. Revista Veja. 3 de septiembre de 2011b. Disponible en: <https://veja.abril.com.br/coluna/meus-livros/goncalo-m-tavares-e-a-gloria-do-portugues/>
- . «Podia ser perigoso estar constantemente fechado num quarto»: Entrevista a Gonçalo M. Tavares. Entrevista. Mira, Gonçalo. 30 de enero de 2008b. Disponible en:

<https://orgialiteraria.wordpress.com/2008/01/30/podia-ser-perigoso-estar-constantemente-fechado-num-quarto-entrevista-a-goncalo-m-tavares/>

----- . *Construyendo un país sin mapa*. Entrevista. Romeo, Félix. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, N°6. (2007): 73-76

----- . *Gonçalo M. Tavares*. Entrevista. Silva, Maria Augusta. 05 de diciembre de 2004. Disponible en: [http://www.casaldasletras.com/Textos/GONCALO\\_M\\_TAVARES.pdf](http://www.casaldasletras.com/Textos/GONCALO_M_TAVARES.pdf)

Weissman, Frida. « Édouard Dujardin, le monologue intérieur et Racine. » *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 3. (1974): 489-494.

## Notas

---

<sup>i</sup> Os géneros literários clássicos são limitadores, são castradores e são, muitas vezes, violentos em relação a quem escreve, ao criador.

<sup>ii</sup> Macroestrutura, primeiramente delineado no universo autoral e, depois, no espaço de recepção, [é] assaz elucidativa da determinação da totalidade apresentada no disperso.

<sup>iii</sup> Sua visão sobre as ligações e a oposição entre os mundos do ‘e’ e do ‘ou’.

<sup>iv</sup> O interesse do livro [*animalescos*] não reside tanto na ínfima, quando não inexistente, estrutura narrativa dos seus textos, porém no modo primitivista, visceral, de refletir sobre o ser humano, o que contrasta com a sintaxe límpida e com o modo clássico de narrar que mais imediatamente consideramos traços distintivos do autor. É por isso que, observando de forma panorâmica este território textual, consideramos inesperados tanto animalescos como *Canções mexicanas* (em menor grau, a nosso ver, no que concerne à narração e a sintaxe, *Água, cão, cavalo, cabeça*).

<sup>v</sup> Confrontamo-nos com confabulações norteadas pela interrupção e pela retoma de disposições ontológicas que convocam uma deslocação intelectual, transformando o ato de ler numa movimentação também corporal.

<sup>vi</sup> A ideia de ruptura com o mundo de reflexão e pensamento.

<sup>vii</sup> Um ritmo e uma narração vertiginosos.

<sup>viii</sup> O cartógrafo, que está a dizer que ali há um buraco, e alguém que está a cair nele [...] em *Canções mexicanas* está a descrever o centímetro a seguir aos seus pés, o segundo que antecede a sua entrada em ação.

<sup>ix</sup> Duplo movimento de queda: do humano ao orgânico [corpo em estado de matéria pura, despojado de razão e linguagem] e do orgânico à animalidade, por via da loucura.

<sup>x</sup> Como é que funciona o homem em circunstâncias, por vezes, de limite.

<sup>xi</sup> Do perigo sairás mais humano ou mais animal?, eis a questão a que na existência cada pessoa tem o direito de responder. Cada indivíduo, nos seus direitos humanos, pensa Kahnak, deveria exigir a passagem pelo menos por um perigo, um momento de onde não se pudesse fugir sem uma grande decisão, mas onde nenhuma decisão tivesse permitido entrar. No perigo não se entra: cai-se. (p.34)

<sup>xii</sup> Se temos um ser humano, temos dois potenciais: o potencial da grande bondade e o potencial da grande maldade. [...] A racionalidade humana e a sua inteligência aumentam os efeitos das suas ações, nada mais.

<sup>xiii</sup> A desumanidade faz parte do humano. Onde há humano há possibilidade de desumanidade. Só não há desumanidade onde não há humano.

<sup>xiv</sup> Já nos tentamos aproximar de deus, mas achamos que não era uma solução viável em todos os momentos; tentamos nos aproximar da máquina, e o século XX mostrou -por exemplo com o Holocausto e as fábricas da morte- o expoente máximo de uma espécie de aproximação ao ideal de máquina, de competência, de funcionalidade. Esse expoente máximo também nos diz: isto não é solução.

<sup>xv</sup> Sim, em fuga e em queda. E isso é o mais complicado: tentar fugir enquanto se cai é impossível. Podemos acelerar, mas nada acontecerá. A força da queda é mais forte que a força da fuga. É a luta entre a lei da gravidade e a força das pernas humanas. Ganha a natureza, claro, e por muitos. (p.227)

<sup>xvi</sup> Funcionamento técnico da vida: tudo nela se explica pela vontade de sobreviver -a força é imediatamente necessária, os valores são secundários, dispensáveis, equívocos, um excesso luxuoso que precisa de se justificar a si próprio, pedindo muita desculpa. (p.113)

<sup>xvii</sup> A medida de todas as coisas não é um sistema ético (bem vs. mal), apenas o dado bruto da força ao serviço da sobrevivência. (p.117)

<sup>xviii</sup> Para utilizar a força, o sujeito sabe que o domínio do mundo começa no auto-domínio: deve controlar-se a si próprio antes de controlar o exterior. Para isso, deve assemelhar-se a uma máquina previsível: prever o comportamento próprio é uma forma de não se ser surpreendido pelo acaso, que enfraquece. Não se trata apenas, então, de seguir a injunção antiga *conhece-te a ti mesmo*, mas sobretudo de desenvolver um programa prático: *conhece-te para te dominares a ti mesmo, para te repetires como uma máquina repete as suas operações, excluindo qualquer disponibilidade para o desconhecido* (o conhecimento é um meio, o autodomínio é um fim). (p.119)

<sup>xix</sup> A orelha é o acto inicial do mundo, diz alguém; não a orelha, claro, mas o princípio orgânico que permite ao ser humano ouvir. Não se começa por ver, começa-se por ouvir, alguém insiste. (p.105)

- <sup>xx</sup> São dois sistemas que não comunicam, têm, quando muito, analogias, mas nada nos dois sistemas troca ou estabelece contatos concretos; as palavras são coletivas: úteis na relação entre homens, mas inúteis para o indivíduo isolado. *De que me serve ter a palavra se não tenho com quem a trocar?*
- <sup>xxi</sup> “nem um meio para criar, nem uma causa de criação”.
- <sup>xxii</sup> “A razão não é sempre benigna, a racionalidade nem sempre é moral”.
- <sup>xxiii</sup> “os ossos são fonte da nossa vergonha, de uma vergonha que é universal na espécie, vergonha, digamos, da existência: existo, sim, mas tenho ossos; estou feliz, mas tenho ossos, estou infeliz, desesperado e, além do mais, tenho ossos.”
- <sup>xxiv</sup> “diferentes formas de escrita para alcançar “cantos” do mundo diferentes.”
- <sup>xxv</sup> “o obstáculo é conseguir passar ao lado daquilo que já conheço para ir em direção ao que é novo para mim.”
- <sup>xxvi</sup> “1. Psycho-narration: the narrator’s discourse about a character’s consciousness; 2. Quoted monologue: a character’s mental discourse; 3. Narrated monologue: a character’s mental discourse in the guise of the narrator’s discourse” (p.14).
- <sup>xxvii</sup> “The more digressive a fictional autobiographer, the greater his likeness to a monologist” (p. 187).
- <sup>xxviii</sup> “the timeless present is more characteristic for the essay or the philosophical treatise than for the first-person genre” (p.190)
- <sup>xxix</sup> The common overlap of first person monologues with the essay is confined to those intermittent moments of timeless present from which both narrators and monologists quickly return to their base: the narrator to his punctual past, the monologist to his punctual present. (p.191)
- <sup>xxx</sup> “o ensaio se constitua como género que vai minando a ‘natureza’ dos géneros literários (poesia, romance, conto, texto dramático)” (p.182).
- <sup>xxxi</sup> “O raciocínio também é uma narrativa. Penso que a linguagem, qualquer linguagem, na narrativa ou no ensaio, é o que mais se aproxima de compreender alguma coisa do ser humano.”
- <sup>xxxii</sup> “Another is the seamless junction between narrated monologues and their narrative context. Note how, in the Joyce passage, the text weaves in and out Stephen’s mind without perceptible transitions, fusing outer with inner reality, gestures with thoughts, facts with reflections” (p.103)
- <sup>xxxiii</sup> “na complexa polifonia desconstrutiva ou indefetivelmente crítica assumida pelo autor-narrador face às patologias das personagens, nas suas práticas familiares, sociais, cívicas e/ou políticas” (p.221).
- <sup>xxxiv</sup> “Num trabalho de desconstrução de máscaras sociais e denúncia de ações e atitudes profundamente nocivas, assumidas pelos protagonistas visados pela sátira” (p.226).
- <sup>xxxv</sup> “tem que fazer parar”.
- <sup>xxxvi</sup> “As palavras e os actos dão um nome ao corpo, separam-nos dos outros homens e coisas: ninguém age e fala como eu, e é por essa razão que existe.” (p.171)
- <sup>xxxvii</sup> “Um é um; ou seja: não é dois”. (p.240)
- <sup>xxxviii</sup> “Teríamos como que duas vontades; duas forças no mesmo corpo que se opõem num mesmo momento: uma parte do corpo que não quer sentir dor porque esta é *má*. E outra parte que, ainda assim, age, provocando dor naquilo; ou seja: em si próprio”. (p.240)
- <sup>xxxix</sup> “a Natureza, *mole*, como que vai desaparecendo –apesar de a paisagem clássica ainda existir (no campo) e ainda podermos ver, na cidade, no meio da paisagem metálica, homens e alguns animais domésticos, coisas *moles*, portanto– enquanto o mundo duro que não se dobra facilmente, aí está, ganhando terreno: *o mundo olhado e tocado endurecem*: eis que a máquina ganha metros quadrados à carne, à *moleza*”. (ACI p.102)
- <sup>xl</sup> [...] cada indivíduo que contradiz a opinião do resto do grupo fica baralhado, desconfiando, não dos outros, do grupo, mas de si próprio. (ACI, p.131)
- <sup>xli</sup> “As ligações com os outros determinam o nosso modo de ver o mundo (de um ponto vista restrito ou alargado); se queremos manter-nos dentro de um grupo não poderemos ver algo de significativamente diferente”. (ACI, p.131)
- <sup>xlii</sup> A desumanidade faz parte do humano. Onde há humano há possibilidade de desumanidade. Só não há desumanidade onde não há humano.