

Tesis sobre la metamorfosis

Jens Andermann
Birkbeck College, Londres – Universidad de San Andrés

En un trabajo reciente Gabriel Giorgi propone el concepto del ‘discurso de la especie’ para pensar una marca constitutiva de la historia política latinoamericana y de su reflexión y sintomatización literaria. Al colapsar en uno a los campos de la ciudadanía y de lo humano a secas, de un modo que anticipa pero al mismo tiempo desborda a la *matrix* biopolítica que se estaba por consolidar en el mundo occidental, el discurso de la especie habría llevado –dice Giorgi– a su sentido más literal la decisión que, según Agamben (15), separa de manera fundacional entre lo viviente y lo sobrenatural, lo animal y lo humano, por adentro del propio ser humano, como un borde móvil y una zona de excepción. El discurso liberal modernizador que surgía con la formación de los Estados criollos buscaba forjar una coincidencia absoluta entre el límite de lo político (que demarcaba lo decible en y por el vocabulario liberal y moderno) y el borde de lo humano. En consecuencia, cualquier enunciado que se ubicara fuera de ese marco perdería de inmediato su condición de tal para convertirse en rugido o en aullido, desprovisto de antemano de razón porque su procedencia habría pasado a radicar en el hocico de una bestia y no en una boca humana. Sintetizando el argumento de Giorgi –mucho más rico, por cierto– podríamos decir que

la animalidad en la literatura latinoamericana, desde aquel famoso pasaje del *Facundo* que enfrenta y confunde a su héroe con un tigre cebado hasta los bestiarios modernistas y mágico-realistas más recientes, representa un trabajo (no necesariamente crítico) sobre la literalidad de esa ‘máquina antropológica’ continuamente activa en su producción paradójal del *animal político*.

Ahora bien: ¿cómo podemos pensar en términos del discurso de la especie los relatos de metamorfosis que abundan en la tradición literaria latinoamericana y donde la fluidez entre lo humano y lo animal o más generalmente *inter species* no adviene por lo general de la palabra prescriptiva de un ‘otro dominante’ sino que emana del propio ser que se metamorfosea en otro? ¿Se trataría de un contradiscurso o simplemente de una más de las variantes del discurso de la especie, ratificando la vigencia de éste al anticiparse a la decisión soberana que a su vez será comprobada por el éxito de la mutación? ¿Qué ponen en juego, y en escena, los relatos latinoamericanos de metamorfosis?

Primera tesis: la metamorfosis no es un género sino más bien una zona, un corpus en la literatura latinoamericana moderna, caracterizado no solo por lo que narra (el desborde de la especie) sino también por cómo esa narración atraviesa y transgrede a los géneros, remitiendo en esta doble infracción contra la unicidad a una dimensión clave y problemática de la modernidad en la región. *Segunda tesis:* en la modernidad latinoamericana, el relato de metamorfosis inscribe y forja un ambiente, una zona de frontera, que no es otra que la del capitalismo que avanza sobre sus bordes ‘premodernos’, silvestres y rurales. Este movimiento que la teoría marxista conoce como ‘acumulación original’ o ‘primitiva’ desata una violencia fundacional que somete a todo lo viviente al régimen de la mercancía. Pero precisamente al ser alcanzados en su totalidad por esa violencia, las distintas manifestaciones de lo viviente se mezclan y confunden; y es sobre esa confusión que el antropogénesis del discurso de la especie debe montar su gran máquina clasificadora para contener el peligro de alianzas y líneas de fuga.

Como explica el classicista Robert Pogue Harrison en su estudio fascinante *Forests: The Shadow of Civilization*, el propio tópico de la metamorfosis aparece en la tradición occidental problematizando los efectos materiales y simbólicos del avance de la *polis* humana sobre su entorno forestal. Éstos se manifiestan tanto en el reemplazo de las divinidades telúricas y femeninas por las celestes y solares, principalmente masculinas, y en la tala masiva de los bosques peninsulares en el quinto y cuarto siglo ante Cristo para sostener la construcción de flotas mercantiles y militares en las que se fundaba el poder de las surgentes ciudades-estados. En su lectura aguda del mito de Acteón, narrado en el tercer libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, Pogue Harrison sostiene que el príncipe cazador transformado en ciervo y muerto por sus propios perros en castigo por haber sorprendido desnudas a la diosa Artemis y sus ninfas en el fondo del bosque, representa al conflicto entre *mythos* y *logos*, entre la continuidad de la materia (*hyle* en el léxico aristotélico, palabra que también significa ‘bosque’) y la especificidad de las formas (*morphe*). Al ver la desnudez de la *dea silvarum*, lo que presencia Acteón es el mismo principio o “matrix de parentesco preformal de toda la creación” (26), pero esa revelación es de carácter prelógico y por lo tanto esencialmente incomunicable. Por lo tanto, su transformación en bestia lo torna imposible para Acteón (a pesar de mantener su conciencia de los acontecimientos) de *poner en palabras* el misterio —que no es otro que el de su propia transformación— y así evitar la muerte a manos de sus propios compañeros y perros de caza, incapaces de percibir la identidad sustancial por debajo de sus fluctuantes apariencias formales.

Esa paradójica incomunicabilidad del misterio de la continuidad de lo viviente a través de los límites entre especies es también el problema central del cuento “Juan Darién” de Horacio Quiroga, incluido en el volumen *El desierto* de 1924. El argumento es el siguiente: en un pueblo aledaño a la selva, una joven viuda que ha perdido su hijito a la viruela adopta un cachorro de tigre huérfano, al que amamanta cuando siente desde el fondo de su duelo “que ante la suprema ley del Universo, una

vida equivale a otra vida” (126). Ante la amenaza de un hombre que al pasar escucha un rugido de tigre y entra en la casa para matar al cachorrito, “una mansa, vieja y sabia serpiente” acude en socorro a la mujer transformando al tigrecito en niño humano y así poniéndolo a salvo de las persecuciones “a menos que una madre no le exija que devuelva con su sangre lo que tú has dado por él” (127). El pequeño Juan Darién crece como un niño solitario y devoto a su madre; cuando ésta muere, ahoga sus penas en el estudio hasta volverse el mejor alumno de la escuela. Pero su desempeño escolar lo aísla aún más del “pueblo encerrado en la selva [donde] las gentes [...] no gustan de los muchachos demasiado generosos y que estudian con toda el alma” (128). Un día, al llegar un inspector de escuelas al pueblo el maestro le hace dar la lección a su mejor alumno; inhibido por la presencia del inspector, al pequeño Juan se le traba la lengua y suelta “un sonido extraño” (128). El inspector, desconfiando de que el niño es en realidad una bestia encubierta, lo somete a una sesión de hipnosis que, a todas luces, ‘revela’ su pasado de tigre, y resuelve con el maestro que es necesario matar al niño. Previamente, sin embargo, para justificar el asesinato, es necesario que éste vuelva a su ‘esencia’ de tigre: Juan es sometido entonces a una serie de torturas cada vez más crueles, primero a manos de un domador de circo, y después de la muchedumbre que lo apalea y finalmente (tras la falsa acusación de una mujer alegando que el niño-tigre haya querido matar a sus hijos) lo quema vivo en la plaza pública. Sólo ahora, al ser tocado por el fuego, Juan Darién abandona su figura humana: reconvertido en tigre, sobrevive al asesinato y se refugia en la selva, para vengarse de su torturador (a quien ejecuta quemándolo en una especie de asamblea de tigres en el bosque). Antes de lanzarse a la vida selvática, el niño-tigre visita por última vez la tumba materna sobre cuya lápida escribe con su propia sangre su nombre humano.

Escrito en la prosa sencilla del cuento infantil –en una ocasión, el narrador pide a sus lectores-niños que “pregunten a las personas grandes” (129) sobre conceptos complicados como la “sugestión hipnótica”– “Juan Darién” no obstante presenta una reflexión sumamente compleja

sobre la relación entre la metamorfosis y la máquina antropológica que, al tratar de expurgarla, la vuelve a provocar. Que el sujeto victimizado y finalmente convertido en vengador sea un niño estudioso, y acusado precisamente por su esmero intelectual a ser una bestia salvaje, no es por supuesto un dato menor, no sólo porque incita la identificación del lector infantil con el héroe sino también por remitir a una relación entre el aprendizaje del saber y la intensidad de la vida en el límite que forma uno de los núcleos de la obra y la biografía de Quiroga.¹ Más que a la paradójica afinidad entre la bestia y el soberano teorizada por Jacques Derrida, aquí la relación entre saber y bestialidad parece remitir más bien a la noción quiroguiana de ‘vida intensa’, vida cuyas penurias y suplicios no obstante permiten alcanzar un saber experimental y *bricoleur* imposible de aprender en escuelas y academias literarias.

La relación entre la metamorfosis y el discurso de la especie resuena precisamente con este choque de saberes, lo cual nos permite formular las dos tesis siguientes. *Tercera tesis*: la relación que la metamorfosis mantiene con el discurso de la especie es de subversión y resistencia. En el cuento, la primera transformación sobreviene frente a la amenaza de castigo por haber transgredido el límite de la especie cuando la joven da de mamar al tigrecito en lugar de su hijo muerto. La segunda, que produce la unión de saber e intensidad en la figura del niño-tigre vengador, tendrá lugar en el momento de máximo dolor, cuando culminan las crueldades vertidas sobre el niño indefenso por la muchedumbre humana: en el paroxismo de la muerte. Es solo ahora, como venganza póstuma y fantasmal, que el tigre que la máquina antropológica ha querido en vano producir puede regresar a perseguir a los vivientes como el reverso y reflejo del monstruo que su propia violencia fue realizando: una bestia dotada de lenguaje, conciencia y habilidades manuales, un mutante transgresor. Al defender violentamente los límites de la especie, la muchedumbre asesina incitada por los aparatos disciplinarios del Estado no hace sino colapsar ese mismo límite, socavándolo irremediabilmente. Porque, en rigor, todas

¹ Sobre el tópico de la intensidad en Quiroga, ver Jitrik, Rodríguez Monegal y Viñas.

las pruebas a las que es sometido Juan Darién a lo largo del proceso inquisitorial que ocupa la parte central del cuento irremediamente fallan. Ni los perros del domador reconocen en la piel del niño a la bestia escondida, ni la liberan las torturas físicas, y hasta los “recuerdos de la vida animal” supuestamente resurgentes en la sesión hipnótica no pueden posiblemente pertenecer al niño-tigre, ya que éste fue adoptado por su madre humana a “pocos días” de nacer y “con los ojos aún cerrados” (126) –es decir, *antes* de haber iniciado su vida como animal. Los recuerdos genéricos de la vida selvática, por lo tanto, son producidos en y por la sesión hipnótica que busca en ellos la verdad del ser: lo que el cuento narra, en cambio, es precisamente la incapacidad por parte de la máquina antropológica (movilizada por una instancia disciplinaria, el inspector de escuelas) de deshacer por medio de la violencia lo que surgió de un acto ‘desmedido’ de amor; es decir, la impotencia del discurso de la especie a torcer a “la suprema ley del Universo [...] donde todas las vidas tienen el mismo valor” (127).

La continuidad de lo viviente es el gran obstáculo con que se encuentra el avance capitalista, y contra la que vuelca su discurso de la especie en función de poder introducir un quiebre, una distancia, entre sociedad y naturaleza sometiendo a ésta última como objeto externo a su afán destructor y acumulativo, “cazando, matando, degollando” y que convierte a los hombres (en la mirada del niño-tigre) en una “raza sin redención” (139). En el cuerpo del texto, la continuidad de lo viviente se manifiesta como una escritura secundaria, menor, propia de la fábula, del mito o del cuento de hadas, en contraste con el relato jurídico-inquisitorial que comienza con la llegada del inspector. Éste último tiene características realistas y aún naturalistas en sus inclinaciones positivistas y descripciones precisas de las agresiones sufridas por Juan en el ambiente sórdido del pueblo; aquél no se preocupa por justificar la aparición súbita de serpientes dotadas del habla y de poderes mágicos. El punto de encuentro y abismo entre las dos lenguas del cuento es precisamente el tartamudeo de Juan en medio de la lección escolar, cuando la lengua se le traba en “un sonido extraño” que despierta la desconfianza del inspector.

Guardián de la máquina antropológica, éste detecta en el trabalenguas la presencia de un cuerpo extraño, un cuerpo de fábula, una traba que interrumpe el mecanismo de la lección que por supuesto no es otra que la lección de la especie.

Cuarta tesis: la metamorfosis en el relato moderno es un acto del habla que interrumpe y ‘traba’ a la escritura, a la vez que la abre a ésta hacia dimensiones que la máquina antropológica sólo puede percibir como ‘sonidos extraños’, rugidos y aullidos. El relato que va más lejos en explorar ese límite violento de una voz que quiere hacerse cuerpo en el texto y, así, empujarlo a éste más allá del discurso de la especie, es sin duda “Meu tio o iagaretê” de João Guimarães Rosa, publicado por primera vez en 1961 e incluido en la colección póstuma *Estas Estórias* (1968). Como es sabido, el cuento pone en escena una larga conversación nocturna entre el mestizo cazador de tigres Tonho/Bacuriquirepa y su anónimo y silencioso visitante nocturno de quien solo sabemos que ha venido de la ciudad, munido de cachaça y de un revólver, tal vez sin otro fin que el de interrogar al narrador-protagonista. Porque ésta es, como en aquél otro gran relato confesional que es *Grande Sertão: Veredas*, la única función de esa presencia muda en el borde del texto: producir el relato en la voz del otro, hacerle soltar la lengua (infusión alcohólica de por medio) para volverse un cuerpo-texto, para plasmarse en una corporalidad escrita. Se ha dicho que esa silenciosa pero fundamental presencia del auditor en el borde del texto remite de manera crítica y autorreflexiva a las dos instancias productoras de éste: el escritor y el lector, además de problematizar la relación entre ambos al ponerlos en presencia de una voz-cuerpo que, a pesar de producida o exhortada por ellos, pertenece a un otro régimen (oral, fabuloso, mitológico) de textualidad (Hansen 58). Esta ‘otredad’ del discurso interno aquí es del orden de la metamorfosis, es decir: es la emergencia del animal en la lengua, la transgresión del discurso de la especie que culmina en la frase “Eu sou onça” (197), “Eu – onça!” (181).

A diferencia del cuento de Quiroga, entonces, no hay en Guimarães Rosa una perspectiva externa al ser mutante, o más bien sólo existe la

exterioridad muda del auditor que interviene en el texto únicamente al ponerle fin, disparando sobre el hombre-bestia antes de producirse el ataque. Todo lo demás transcurre en y por la lengua que se vuelve ella misma una lengua mutante, una zona de fluidez y desdiferenciación. A nivel de la trama, ésta se manifiesta, como se sabe, en el arrepentimiento del tigrero quien descubre su propio parentesco con los animales que caza al apasionarse por la tigresa Maria-Maria; a partir de ahí (a partir de lo que, desde el discurso de la especie, deberíamos leer como un brote psicótico) cambia sus lealtades y se vuelve un ser traicionero, un sacrificador de hombres a los tigres y hasta, asegura, capaz de transformarse él mismo en tigre cazador. El animal emerge en la lengua porque ésta cambia de destinatario y referente: de haber tenido “todo nome” el tigrero pasa a tener ninguno (“Agora tenho nome mais não”, 181), en cambio, el nombre pasa a pertenecer a los tigres-parientes: “agora elas todas têm nome”; “eu sei que era mesmo o nome delas” (177).

Pero lo que para el narrador es la apertura en la lengua de una zona de transparencia que le permite comprender los nombres de los tigres (es decir, plasmar ‘lo tigresco’ en la lengua) para el auditor esta zona es de opacidad y amenaza. Es nuevamente el borde donde la lengua se traba y se vuelve puro sonido, pura emanación corporal que marca en el texto los momentos de tensión y donde el estallido de violencia es inminente: “Hum, hum. Nhor não. É. É. Hum, hum. Mecê é que sabe... Hum. Hum. É. É não. Eh, *n't, n't* ... Axi ... É. Nhor não, sei não. Hum-hum” (191). Es el ‘sonido extraño’ de Quiroga emergiendo desde donde no debería –no puede– estar, *desde la letra*, donde su presencia se torna ‘amenazante’ porque plasma en la escritura misma su límite, el borde de la representación. Mucho más que en Quiroga, esa constante interrupción sonora es aquí, como lo viviente capturado por la acumulación primitiva del avance capitalista, una suerte de resto: el remanente de una narración fabulosa vencida que, separado de su raíz, se convierte en balbuceo y deriva, en una suerte de bestia en la lengua a la que ataca y muerde.

Quinta tesis: la metamorfosis en el relato moderno se compone de restos y desechos de narraciones sobrepasadas por la modernidad y que irrumpen en el texto impidiendo su continuidad y agrediendo a su lector cuya exterioridad a los sucesos es también puesta en cuestión al infringirse el orden de la letra, del *logos*. Al mismo tiempo, es en esa zona de pura sonoridad que es el centro del cuento de Guimarães Rosa, que el intento por hacer coincidir *absolutamente* la voz y la instancia narrativa llega a su límite y se hace añicos (estallido que se manifiesta de modo sutil en esa mínima intervención externa que son los puntos sucesivos). Pero precisamente así también se realiza lo incontenible de esa voz ‘otra’ que se desborda y que contamina a la letra que la transcribe generando un entre-líneas, un texto mutante a medio camino entre lo oral y lo escrito.

Sexta tesis: en los relatos modernos de metamorfosis, el discurso narrativo nunca llega a coincidir del todo con el acto de evasión de la especie que es precisamente lo que perfora y abisma a la unidad de ese discurso. El texto es en cambio la zona liminal de tensión que despliega esa no-coincidencia. La última novela inconclusa de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) representa quizás la realización más audaz de ese texto-espacio fronterizo, de un texto espacializado y entrecortado en su continuidad narrativa por las tensiones desplegadas por procesos de metamorfosis que articulan el problema de la especie con la mezcla e inestabilidad de lenguas, identidades socio-étnicas y de género. No puedo detenerme en un análisis puntual de ese texto rico en transferencias y amalgamamientos entre lo humano y lo animal que produce el *boom* pesquero en la ciudad-puerto de Chimbote, convirtiéndola en un ‘hervidero’ de lenguas y culturas: desde los alcatraces que viven de los desechos de las lanchas y fábricas de harina de pescado al chanchito que amamantan en el cerro las esposas del delegado Bazalar, pasando por las ‘zorras’ del sexo de las prostitutas y de la propia bahía de Chimbote, comparada por el pescador Zavala a una vagina devoradora (“Era un espejo, ahora es la puta más generosa ‘zorra’ que huele a podrido”) (48). Quisiera en cambio

detenerme en la figura de los zorros que, como es sabido, enmarcan al relato en un comentario metatextual que dialoga con los diarios confesionales del propio Arguedas insertados en el texto donde el autor narra su lucha, últimamente frustrada, por superar las dificultades de composición y de su propia pulsión suicida. El sujeto confesional de los diarios y el discurso mitológico de los zorros (extraído de un fragmento del manuscrito de Huarochirí del siglo XVI, traducido al castellano por Arguedas)² representan entonces los polos de una tensión que también atraviesa el cuerpo de la narración que enmarca. Ahí se enfrentan el individualismo de la modernidad costeña y la totalidad cosmológica aún intacta del mundo andino, identificada en el segundo diálogo entre los zorros con el canto del pato pariwana de las alturas que “es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay” (56).³ Si el mundo de arriba está asociado al canto que emana de la naturaleza y “nos hace entender todo el ánimo del mundo”, el de abajo, que mantiene con la naturaleza una relación destructora pero también transformadora (“abismos y llanos pequeños o desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones”) (57) requiere el artificio del lenguaje, como retruca el zorro de abajo: “La palabra es más precisa y por eso puede confundir” (56).

Tanto en su espacio narrativo y los personajes que lo pueblan como en su complejísima estructura de relato varias veces enmarcado la novela construye una relación de bipolaridad que contrasta y explora la tensión entre, por un lado, el legado del vanguardismo urbano aprendido en las obras de Joyce, Döblin y Dos Passos y, por el otro, la cosmovisión andina que se inserta en el escenario urbano a través de los migrantes serranos y a cuyas estructuras elementales –la división del *ayllu* y del mundo en una mitad superior y una inferior– esa misma oposición es sometida (Lienhard, “La ‘andinización’” 327). En una especie de inversión radical del discurso antropológico, entonces, la novela explora y abre a la

² *Dioses y hombres de Huarochiri*. Edición bilingüe, trad. José María Arguedas (Lima: Museo Nacional de Historia / Instituto de Estudios Peruanos, 1966), p. 37.

³ Ver Rowe (191-192).

comprensión del universo andino el mundo en formación que es la modernidad costeña, tal y como el zorro de arriba exhorta a su par de abajo: “Como un pato cuéntame de Chimbote, oye, zorro yunga. Canta si puedes, un instante. Después hablemos y digamos como sea preciso y cuanto sea preciso” (58). Esta producción de saber sobre la modernidad desde un lugar a la vez interior y exterior a ésta, *a partir de la escucha* de sus discursos múltiples, también modifica de manera radical la relación entre una escritura que ya es siempre transcripción, lectura, escucha y un lector (el real y el zorro intratextual) encargado de ordenar y producir sentidos a partir de la textura múltiple de voces y relatos.

Al interior del propio texto, esta escritura-lectura dialógica y al mismo tiempo tensa y antagónica es escenificada en el largo capítulo tercero, a mediados de la novela, cuando la acción es puesta en suspenso a favor de la ‘visita guiada’ por la fábrica de harina de pescado y, a partir de ahí, por la sociogeografía de Chimbote con su historia de capitalismo mafioso y luchas sindicales que recibe de boca del gerente Don Ángel el misterioso visitante Don Diego, quien no es otro que una versión compositiva y antropomorfizada a medias de los dos zorros quienes han dejado su marco exterior para entrometerse en la propia narración (“Yo soy de toda la costa, arenales, ríos, pueblos, Lima. Ahora soy de arriba y abajo, entiendo de montañas y costa porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra”) (132). Martín Lienhard caracterizó como “el despacho narrativo de Don Ángel” a esta parte del texto que, según el crítico, desdobra y pone al descubierto el proceso textual de la novela en su totalidad, al poner en diálogo un habla compositivo y carnavalizado, un mosaico de sociolectos sin centro o eje y siempre a punto de estallar en danza, en puro movimiento corporal y en carcajada, con el discurso criollo del gerente a quien Don Diego empuja hacia la andinización en la medida en que lo fuerza a revelar el funcionamiento interno del mundo chimbotano. La relación entre el zorro que invade la narración interior y el gerente –el administrador del espacio fabril donde tiene lugar el encuentro– concluye Lienhard, remite a aquella entre lectura y escritura, pero invirtiendo su orden y jerarquía: “el zorro-lector

impone efectivamente su discurso-mosaico al ejecutivo-autor; éste lo devuelve y lo amplía en los diálogos ajenos que relata. [...] El surgimiento de un nivel especular aumenta naturalmente la polisemia del texto: los personajes cumplen una función por lo menos doble (el zorro representa también al lector, el ejecutivo también al autor) y la ‘historia’ puede leerse en por lo menos dos niveles (historia de Chimbote / historia de la novela)” (Lienhard, *Cultura popular* 118).

Séptima y última tesis: el relato moderno de metamorfosis es un acto de lectura ‘otro’ (o una lectura desde la otredad) del discurso de la especie. Es una lectura activa que se entromete, que interrumpe y transforma al texto, apoderándose de él desde el lugar de la no-escritura. El relato de metamorfosis carga entonces con una presencia adicional, parasitaria si no fuera porque sin ella no habría relato alguno: la de una voz interior que, anticipándose al discurso de la especie, se sitúa en su afuera encontrando allí un puesto de observación crítica que vuelve legible a la máquina antropológica que lo proscribiera. “Estos ‘Zorros’ se han puesto fuera de mi alcance; corren mucho o están muy lejos”, escribe Arguedas en el tercer diario. Efectivamente, lo que su texto arriesga es pensar desde la escritura ese silencioso lugar otro (que en realidad no es nada silencioso) de lo proscripto por el discurso de la especie, es decir: por los relatos biopolíticos fundacionales del Estado-nación liberal. Porque lo que los relatos de metamorfosis ponen al descubierto es que este discurso está siempre ya hablado por una lectura ‘otra’ y que socava a su supuesta unicidad desde un afuera que por lo tanto tampoco es tal sino que está adentro del texto. Lo cual equivale a decir que los relatos de metamorfosis no son otra cosa que una gran lección de lectura.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1971.

Derrida, Jacques. *Séminaire: La bête et le souverain, vol. I. 2001-2002*. Paris: Galilée, 2008.

Giorgi, Gabriel. “*Mataderos: retóricas de lo viviente e imaginación del presente*”, ponencia presentada en la XXIXa reunión de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), Toronto, 2010.

Guimarães Rosa, João. “*Meu tio o iagareté*”. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Hansen, João Adolfo. *O O: a Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana / Tarea, 1981.

. “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano”, en José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica (ed. Eve-Marie Fell). París: ALLCA, 1990.

Pogue Harrison, Robert. *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Quiroga, Horacio. "Juan Darién". *El desierto*. Buenos Aires: Losada, 1997.

Rodríguez Monegal, Emir. *El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.

Viñas, David. "Trabajo, espectáculo y correspondencia: Horacio Quiroga". *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.