

## **El giro animal. Huellas kafkianas en la escritura de César Aira y Wilson Bueno**

**Julieta Yelin  
Universidad Nacional de Rosario – CONICET**

### I

En los últimos tiempos, en el ámbito de los denominados *estudios animales* es posible percibir la cada vez más frecuente aparición del término *giro* para aludir a un cambio en los modos de percepción del animal y de lo animal como problema. En efecto, el *giro animal* podría ser considerado una hipótesis que redefine y reordena el enorme caudal de pensamiento en torno de la animalidad, al tiempo que abre nuevas perspectivas de investigación en todas las áreas específicas, desde la filosofía a la antropología, pasando por la lingüística, la historia del simbolismo y los estudios literarios. Ahora bien, ¿a qué fenómenos o conjunto de fenómenos refiere exactamente este giro?, ¿qué coordenadas espacio-temporales dibuja?, ¿qué otras nociones pone en juego?

Se podría decir, para comenzar, que el giro animal designa un proceso asociado a un conjunto de transformaciones históricas que afectaron concretamente las relaciones entre hombre y animal en Occidente, así como también la serie de especulaciones que, con llamativa frecuencia y desde diversas perspectivas, comienzan a abordarlo como problema. Casi cabría afirmar que el giro basal es el segundo, en tanto hace posible la observación del primero. Pero la idea de giro no atañe solamente a las nociones de humano y animal, sino también, y

fundamentalmente, a todas aquellas que las ponen en contacto, es decir, a los modos simbólicos que permiten pensarlas como las dos caras de una misma moneda. Así, en el campo de los estudios literarios, el giro animal podría ser entendido, entre otras lecturas posibles, como una transformación de la relación entre esos dos términos, como un cambio en los modos de funcionamiento del simbolismo animal; o, más específicamente, como un debilitamiento de su potencialidad simbólica. Esta hipótesis se enlaza con un giro del pensamiento en torno de la animalidad llevado adelante por la filosofía en las últimas décadas: el cuestionamiento, por un lado, de la existencia de una línea divisoria única e inmóvil entre el territorio de lo humano y el de lo animal; y, por otro, de la idea de simetría entre ambos términos; dos cuestiones íntimamente ligadas entre sí y cruciales para la construcción de una relación metafórica.

En un conjunto de conferencias y seminarios que Jacques Derrida dictó en los últimos años de su vida, reunidos bajo el título *L'animal que donc je suis*, observó que la noción de animal constituye una simplificación que violenta la vasta diversidad de lo viviente no humano ni vegetal. “Es preciso afrontar –dice– que hay unos ‘seres vivos’ cuya pluralidad no se deja reunir en la sola figura de la animalidad simplemente opuesta a la humanidad.” No se trata, agrega, de “ignorar o borrar todo lo que separa a los hombres de los otros animales y de reconstruir un único gran conjunto, un gran árbol genealógico homogéneo y continuo, sino de tener en cuenta “una multiplicidad de límites y de estructuras heterogéneas” (Derrida, *El animal* 65). Situándose por fuera de las tesis monistas y dualistas –es decir, aquellas que consideran que existe una relación de continuidad entre ambas naturalezas, y aquellas que avalan la idea de una ruptura, de una diferenciación radical–, Derrida argumenta que si se cambia el modo de pensar la animalidad y se acepta que se trata de un término plural, es posible concluir que no existe una frontera única entre ambas naturalezas, sino numerosas líneas divisorias, creadoras de múltiples territorios e intersecciones. Esto interesa especialmente a nuestro campo

de estudio en tanto socava las bases sobre las que se asienta la relación analógica entre hombre y animal. ¿Cómo será posible una relación de equivalencia –fundamental en la construcción metafórica– si uno de los polos de la comparación se multiplica y, de ese modo, invade y desvirtúa la frontera establecida entre ambos? ¿Cómo podrá un término valer por otro si resulta que existe una indisoluble articulación, si en lugar de pensar en una línea divisoria comenzamos a vislumbrar una cesura que, como afirma Giorgio Agamben, tiene lugar al interior de lo humano?

*Giro* tendría así, además del sentido de una transformación del imaginario animal –transformación histórica concreta y mutación de las formas de conceptualización en los desarrollos filosóficos recientes– el de un cambio de dirección que afecta los modos de representación literaria:<sup>1</sup> la literatura de animales ya no contribuiría a la reproducción de un determinado valor simbólico de sus figuraciones, sino que, por el contrario, sería artífice de su disolución. Es decir, realizaría una labor de deconstrucción de las metáforas instituidas cuyo motor primordial sería – a la luz del giro del pensamiento que hemos apenas referido– la caída de la metáfora animal como construcción simbólica primordial de lo humano. Se explicaría de ese modo, al menos parcialmente, la decadencia del bestiario y la fábula moral y la apertura a nuevas formas de representación más ligadas a la mutación que a aquellas configuraciones cristalizadas que Derrida (*El animal*) llamó “afabulaciones”, formas de amaestramiento antropomórfico, de sometimiento moralizador, de domesticación (54). No se trataría ya de “restituir la palabra” a los animales, como propugnan las ficciones de máscara animal, desde la fábula clásica hasta las autobiografías animales contemporáneas,<sup>2</sup> sino de una tarea mucho más ambiciosa: por un lado, explorar las posibilidades del simbolismo animal –esto es, desplegar sus límites, ampliar sus mecanismos para generar nuevos efectos–, y, por otro, imaginar nuevas

---

<sup>1</sup> Sería posible también, por supuesto, abordar esta transformación en el terreno de la imagen: en la pintura, el cine o la fotografía, tal como lo hace John Berger (“¿Por qué?”).

<sup>2</sup> Véanse como ejemplo *Soy un gato* de Natsume Sōseki, *Tombuctú* de Paul Auster, *King* de John Berger o *Firmin* de Sam Savage.

formas de figuración de la interioridad animal que escapen a un tiempo a la reificación –ausencia total de pensamiento– y a la psicologización o la recreación de un pensamiento idéntico al humano. En palabras de Derrida, la literatura debería tratar de “acceder a un pensamiento, por quimérico o fabuloso que sea, que piense de otro modo la ausencia del nombre o de la palabra; y de otra manera que como una privación” (*El animal* 66).

## II

Ahora bien, aún sosteniendo que este giro del pensamiento animal se manifiesta en el ámbito literario, y reconociendo el debilitamiento de los géneros morales y didácticos como uno de sus síntomas más evidentes, queda por indagar cuáles son sus efectos concretos en la literatura que se hace cargo del giro; aquella que da una vuelta de tuerca a sus imaginarios de animales. Y esa reflexión necesita evidentemente de un corpus, de una nueva tradición. ¿Cómo datarla, dónde situar el origen de ese giro crucial para las zooliteratura contemporánea?

Desde la filosofía se han esbozado algunas hipótesis que intentan dar cuenta de un comienzo: John Berger (“¿Por qué?”) sitúa el inicio de un proceso de crisis en el siglo diecisiete, tomando como punto de inflexión las reflexiones cartesianas sobre el animal que, separando el alma del cuerpo, relegaron a los animales a una existencia meramente mecánica. Según Berger, el modelo mecanicista de Descartes se proyecta hasta nuestros días y su efecto más palpable es la marginación física y cultural de los animales, constatable por ejemplo en la creación de instituciones como el zoológico público, o en la incorporación a la vida cotidiana de nuevas evocaciones de la animalidad, vacías de contenido, como los animales domésticos sin fines prácticos. Los animales, dice Berger, tal como el hombre los había conocido, han desaparecido. Derrida (*El animal*), por su parte, describe una “fase crítica” que se remonta aproximadamente dos siglos atrás, y que define como una mutación ideológica de la que el lenguaje aún no se ha hecho cargo. Es un cambio

que “afecta a lo que seguimos llamando imperturbablemente, como si nada hubiera ocurrido, el animal y/o los animales” (40). El planteamiento, que tiene, como el de Berger, un fundamento ético, explora la respuesta a esa marginación, y concluye que el problema de la animalidad está atravesado, desde el inicio de la Modernidad, por una guerra a propósito de la piedad. Los desarrollos conjuntos de saberes zoológicos, etológicos, biológicos y genéticos, inseparables de las técnicas de intervención sobre la vida animal, sitúan en el centro de la escena la pregunta por el sufrimiento de los animales, y con ella, un debate mucho más amplio acerca de los límites del poder humano sobre la vida animal (41).

En el campo de los estudios literarios, recién en los últimos años se está comenzando a enfocar este problema desde una perspectiva diacrónica –hasta el momento reservada al estudio de las transformaciones de los géneros canónicos de representación de los animales, con ejercicios del tipo “apropiaciones del bestiario medieval en la literatura del siglo XX”–, por lo que sería arriesgado establecer una cronología en consonancia con el derrotero filosófico sin establecer relaciones forzadas ni reducir la literatura a mero ejemplo de los avatares de la historia del pensamiento del animal. Nos gustaría más bien comenzar a dibujar un mapa que contemple, como planteamos al principio, vínculos de ida y vuelta; es decir: que dé cuenta de cuáles son los efectos que el giro del pensamiento del animal tuvo y tiene sobre el campo de las representaciones, y, en sentido inverso, que exponga de qué modo la literatura interviene en el debate filosófico y cultural en torno de lo animal en el mundo contemporáneo. Empecemos entonces, aunque sea precariamente, a delinear un mapa general que nos permita ir luego abordando más detalladamente cada zona. Lo primero que habría que señalar es que, dentro de la enorme y compleja cantidad de figuraciones de animales desde, pongamos por caso –para ceñirnos de modo aproximado al período delimitado por la filosofía–, las fábulas de Jean de La Fontaine, contemporáneo y crítico de las teorías cartesianas, hasta *La serpiente* de César Aira y *Jardim zoológico* de Wilson Bueno, por nombrar

dos textos de finales del siglo veinte, se proyecta una línea en la que es posible apreciar con bastante nitidez algunos desvíos en las formas ideológicas y procedimentales de abordar el imaginario animal. Es perceptible, aún a simple vista, una clara separación de aguas, un giro que, creemos, tiene un referente fundamental: los relatos, las historias de animales –como él quiso llamarlas– de Franz Kafka; desde *La transformación* (1915) hasta el extrañísimo relato póstumo “La madriguera”, probablemente lo último que escribió.

Es interesante que estas historias hayan sido significativas también para algunos de los más lúcidos pensadores del problema de la animalidad en las últimas décadas. Deleuze y Guattari (1983) abrevaron en ellas para formular su noción de devenir-animal como proceso de desindividuación, de pérdida de la identidad, de apertura a la multiplicidad. Esa apertura tiene un efecto similar al del planteamiento de Derrida acerca de la noción singular de “animal”: implica la negación de toda posible relación de equivalencia, que es suplantada por una lógica de la continuidad que conduce a la disolución del sentido, a un umbral en el que los contenidos se deshacen de sus formas y las expresiones se deshacen del significante que las formalizaba. Es decir: de la prosopopeya de la fábula clásica a un continuo de “movimientos, vibraciones, umbrales en una materia desierta: los animales, ratones, perros, monos, cucarachas, sólo se distinguen por tal o cual umbral, por tales o cuales vibraciones” (Deleuze y Guattari, *Kafka* 25).

Es un pasaje que se percibe con nitidez en *La abeja*, una de las ficciones animales de Aira, en la que un apicultor escéptico, enemigo confeso de las metáforas y las humanizaciones (14), se enfrenta a un complot de la naturaleza en el que la prosopopeya es precisamente el signo de su propia disolución: que todo hable indica, para Lorenzo Chan, la ausencia de sentido oculto, la imposibilidad de trascendencia. “Su nombre estaba escrito en el universo”, dice el narrador, e introduce una serie de diálogos de animales que lo acusan de haber cometido un secuestro (“¿Quién fue?” “Lorenzo Chan”, preguntan y responden la paloma, la libélula, la hormiga, los gatos). Al final de este diálogo, el

narrador concluye: “No era acusación ni amenaza, sólo información. La naturaleza entera hablaba. Pero no decía nada. Eran palabras sin significado. De hecho, si había alguna amenaza latente, era que las palabras dejaran de tener sentido para siempre.” (24-25) Así la prosopopeya denuncia el vaciamiento de contenido del lenguaje natural, al tiempo que afirma la existencia de una vida que no se reduce a una interpretación antropocéntrica –todo *nos* habla a *nosotros*, los hombres–.

La naturaleza habla otra lengua. Silbidos, graznidos, chillidos, la agitación de las patas de una cucaracha, o, como en Aira, un decir que no dice nada: zonas de pasaje de la metáfora a la metonimia que, de Kafka en adelante, abundan en la literatura: recordemos aquí la reticencia que el propio Kafka manifestaba frente a la asimilación de sus textos a la idea bíblica de la parábola, es decir, de aquellas construcciones dotadas del “profundo contenido significativo de un pensamiento” (Alleman 76); reticencia que da cuenta de la ruptura consciente con una tradición que, en el caso de las representaciones de animales, había creado un vasto sistema de equivalencias dependientes, en última instancia, de la equivalencia fundamental hombre-animal. En efecto, no se trata en Kafka de ratones que son *como* hombres ni de hombres que se comportan *como* perros, sino, en palabras de Deleuze y Guattari (*Kafka*), de “un circuito de estados que forma un devenir mutuo”. En este sentido es que afirman que la metamorfosis es lo contrario de la metáfora, y se podría agregar que la metamorfosis, en tanto zona de pasaje que une y descompone los dos polos de la comparación, es la que hace imposible la metáfora: “Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversible” (37).

Kafka sirve entonces para pensar la relación entre animalidad y lenguaje; esto es, el modo en que las representaciones deshacen el vínculo entre lo particular y lo universal. Refiriéndose al Odradek, tal vez la más extraña de las “vidas” kaffianas, Wilhelm Emrich observó que es una criatura que no puede ser conocida mediante la experiencia. “Y el Universal ya no es una idea fundamental capaz de interpretar o de ser

interpretada. Por el contrario, la parábola es la imagen de un Universal que es ‘inalcanzable’, que no puede ser capturado, que está más allá de la relación entre objeto y significado, sustancia y espíritu, signo y sentido.”<sup>3</sup> (108). A esa nueva concepción del Universal se podría aplicar aquello que Beda Alleman, citando al propio Kafka, afirma respecto de la obra de arte: se trata de una expedición hacia la verdad cuya meta es esencialmente y de antemano inalcanzable. Traducido a nuestros términos, los animales kafkianos serían expediciones hacia la humanidad, territorio, por definición, inaccesible. Las expediciones que la literatura de animales emprende de Kafka en adelante parecen haber incorporado ese aprendizaje; por eso sus criaturas también son decisivas a la hora de pensar el giro animal en el ámbito de nuestra historia literaria.

### III

En la literatura de animales latinoamericana, desde los años cincuenta –tengamos en cuenta que la traducción sistemática de la obra de Kafka al castellano y al portugués se inicia en la década del cuarenta–, aparece una y otra vez algo que hemos intentado definir, aunque todavía vagamente, como el imaginario animal kafkiano; esto es, un vaciamiento de la metáfora animal que da como resultado la proliferación de imaginarios de devenires-animal y que realiza una búsqueda de un lenguaje capaz de dar cuenta de una experiencia no-humana. En los bestiarios de Julio Cortázar, Antonio Di Benedetto y Juan José Arreola, en las extrañísimas fábulas de Silvina Ocampo y Clarice Lispector, en la búsqueda de un lenguaje animal de João Guimarães Rosa, y, más recientemente, en una parte importante de la obra experimental de Bueno y de Aira, los símbolos animales son sustituidos por seudosímbolos que, según la definición de Marthe Robert, “conservan su aspecto tradicional, su aire enigmático y reconfortante, pero reemplazan el enigma que todo símbolo revela finalmente, por medio de un sinnúmero de significaciones contradictorias y ambiguas que lo vuelven

---

<sup>3</sup> La traducción es nuestra.

impenetrable.” (101) Es así como el deterioro simbólico –continúa Robert–, al igual que todos los fenómenos marcados por el olvido, pasa inadvertido: todos hacemos como si aún siguiesen con vida, como si todavía tuviesen fuerza de ley y un poder real sobre la vida; pero no, en realidad son apenas residuos de un pensamiento analógico arraigado en una comunidad. Retazos de ideología que “se conservan inmóviles, rígidos, fríos, y se rebajan a la condición de simples *giros*”<sup>4</sup> (111), como el concepto de “animal” cuestionado por Derrida.

En la zooliteratura de Bueno ese deterioro puede ser leído en la elaboración poética del error como procedimiento. *Mar paraguay* explora los efectos de los encuentros entre tres lenguas –el español, el portugués y el guaraní–, creando un lenguaje anómalo en el que el error, como señala Nestor Perlongher en su lúcida lectura, se convierte en la regla, y en el que son desterradas todas las equivalencias, pues no hay una palabra que valga por otra, sino un continuo de significaciones mutantes. El error trasciende así la dimensión lingüística y arraiga en el campo del género: no sólo del género literario –es siempre difícil decidir en qué categoría instalar los textos de Bueno, ¿son microrrelatos, poemas en prosa, entradas enciclopédicas?–, sino también del género en tanto noción que organiza el territorio de la vida, que el discurso sostiene siempre ajena a un anclaje subjetivo. ¿Quién es la marafona, quién es el viejo, quién es el niño, quién es el perro? Cualquier atribución sería, en efecto, un error interpretativo.

Los animales de *Jardim zoológico* y *Manual de zoofilia*, por su parte, parecen el resultado un error de la naturaleza: son verdaderas anomalías, de formas y conductas imprecisas o directamente desconocidas, producto de uniones azarosas, de futuro imprevisible; bichos imposibles de catalogar, en tanto cuestionan los principios lógicos que rigen cualquier catálogo. En el bestiario canónico cada animal es la suma de sus atributos, definición que se acentúa más aun cuando se trata de un híbrido: una parte de un animal más otra parte de otro, etc.; en los textos de Bueno los animales son verdaderas anomalías porque niegan desde su

---

<sup>4</sup> El subrayado es nuestro.

misma constitución los principios de identidad y no contradicción; pueden, por ejemplo, ser a un tiempo diferentes e iguales que otros animales,<sup>5</sup> o pueden existir y no existir a la vez, como los sombras.<sup>6</sup> Sus cuerpos, en lugar de formarse por la suma de las partes, son producto de mutaciones y mezclas casuales, variaciones absolutamente anómalas. Estos “errores” naturales producen individuos que no pertenecen a ninguna especie y para los que, por tanto, no existe categoría de análisis. Tampoco es posible establecer una clasificación que los incluya –ni siquiera paródica o disparatada, como en el tan citado inventario borgeano de “El idioma analítico de John Wilkins”– porque Bueno se encarga de que no haya momentos de condensación; las descripciones mutan continuamente, de modo que la identidad es siempre un espejismo, algo que, conforme nos acercamos, se vuelve insignificante, se sitúa en los bordes del sentido, resistiendo a la sujeción de la significación. Es el resultado de lo que Deleuze llama la utilización menor de la lengua, esa suerte de pérdida de significación de las palabras y de las imágenes que éstas producen en favor de la búsqueda de un umbral, de un límite diferido del lenguaje. Lo animal deja de ser en la literatura de Bueno un objeto de representación para convertirse en un punto de vista que hace emerger un resto, eso que Giorgi y Rodríguez llaman *exceso de vida*: lo que sucede entre los cuerpos y los lenguajes, esa “marea de diferencias subliminales”, esa “declinación infinitesimal de puntos intermedios, diagonales y desvíos que desbordan los límites de nuestra percepción tanto como las divisiones estabilizadas y convencionales del lenguaje, los límites y las territorializaciones de la cultura” (20).

El giro animal puede ser pensado también, entonces, como un resto simbólico, un recordatorio de su antigua potencia: sus evocaciones todavía están allí, pero sus efectos literarios ya no prometen ninguna verdad; por el contrario, exponen su ausencia mediante la emergencia de un continuo vital que no se deja aprehender por las clasificaciones y

---

<sup>5</sup> Los guapés del *Jardim* “são em tudo idênticos aos jaguaras” (15)

<sup>6</sup> “Os sombras não existem. Reside aí a singular natureza destes monstros dotados de braços e pernas e cabelos” (*Jardim* 71).

oposiciones de los discursos humanistas. El giro animal, como despojo, denuncia el fin de una tradición para la que el sentido de las cosas cabía en un enunciado, y el nacimiento de un nuevo modo de representar ese desacomodo. En su *Kafka*, Marthe Robert llamó a ese procedimiento *alusión*, y destacó su fuerza defectiva, su capacidad de deshacer la analogía apenas la ha propuesto. Esa negación es en realidad una suerte de condicionamiento: hay un inicial acuerdo con el mundo y con el lenguaje usual que enseguida es puesto en suspenso; dice: las relaciones de Kafka y del mundo están reguladas por un perpetuo “*sí, pero...*”

*Sí, pero...* dicen los personajes de Aira cuando se refieren a los animales que pueblan sus novelas, la liebre legibreriana, las abejas o a las serpientes que, además, les dan nombre a los libros –como si, pese a todo, pudieran condensar los sentidos, reunir en ellos el destino de la historia–. *Sí, pero...* dice la narradora de *Mar paraguayano* cuando hace estallar la unidad conceptual que requiere la construcción metafórica mediante la alternancia entre los vocablos de las tres lenguas; una alternancia que no sostiene el hilo de un orden sintáctico (un sustantivo en un idioma, un adjetivo en otro, etc.) sino que desorganiza la estructura esperable de las frases, exponiendo una teoría de la traducción como continuo de transformaciones y no como conjunto de relaciones de simetría, equivalencia y semejanza. Ese *sí, pero...* es, pues, la oscilación continua entre el animal real y las palabras que lo designan, entre el animal imaginario y sus evocaciones metafóricas, entre el singular y el plural, entre el particular y el universal. Y la liebre legibreriana es en *La liebre* una leyenda dinástica, pero también un animal fabuloso que debe ser encontrado en el inmenso desierto, un diamante robado, una marca de nacimiento que permite identificar a dos mellizos. Es todo eso al mismo tiempo, atraviesa los diferentes niveles de significación, hace posible el continuo. Observa el narrador de la novela: “Los mapuches estaban creando continuos todo el tiempo, y tal era su virtuosismo que ya ni siquiera usaban conectores visibles o virtuales, sino que al continuo mismo lo hacían cumplir esa función.” A lo que uno de los personajes agrega: “La liebre corre, pero por definición corre por un territorio. Por

ejemplo, si corre por el continente, no va a correr por la isla. Pues bien, si levanta vuelo y aterriza al otro lado del canal que separa el continente de la isla, entonces sí, ¿no?” (Aira, *La liebre* 33) Y del mismo modo que la liebre transita múltiples niveles y estados, la mujer secuestrada en *La abeja* se transforma en la fantasía del secuestrador en una abeja de goma gigante, y Fabiola, una de las serpientes de la Mãe Gonçalves en *La serpiente*, envuelve una cruz luminosa creando una potente imagen del símbolo metamorfoseado.

¿Por qué no proponer entonces, finalmente, después de haber pensado el giro como un debilitamiento y como un residuo simbólico que sobrevive a una desaparición, una definición del giro como recomienzo, como retorno al territorio de lo imaginario, ese espacio intermedio donde se desorganiza la dualidad y ya no hay hiato, sino continuo. El giro animal empezaría así a ser una nueva búsqueda de aquello de lo que, según Derrida, la filosofía tiene que privarse. “Pues el pensamiento del animal, si lo hay, depende de la poesía”, dice en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, en la huella de una idea planteada en el breve ensayo “¿Qué es la poesía?”, donde sostiene que la animalidad es aquello que “no se queda quieto en los nombres, ni siquiera en las palabras”. Ese movimiento es el que pareciera empieza a iluminar la zooliteratura latinoamericana contemporánea. Digamos, provisoriamente, de la lectura de Kafka en adelante.

## Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Lo abierto. Lo humano y lo animal*. Valencia: Pretextos, 2005.

Aira, César. *La serpiente*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

. *La abeja*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

Alleman, Beda. "Kafka: Sobre las parábolas". En: *Literatura y reflexión I*. Buenos Aires: Alfa, 1976.

Berger, John. "Animals as metaphor". *New Society* (1977a): 504-505.

. "Vanishing animals". *New Society* (1977b): 664-665.

. «Le zoo». *Critique* 375-376: «L'animalité» (1978): 821-824.

. "¿Por qué miramos a los animales?". *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Bueno, Wilson. *Manual de zoofilia*. Paraná: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.

. *Jardim zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

. *Cachorros do céu*. São Paulo: Planeta, 2005a.

. *Mar paraguayo*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2005b.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1983.

. “1730. Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.

Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008a.

. *Séminaire La bête et le souverain*. Volume 1 (2001-2002). Paris: Galilée, 2008b.

. “¿Qué es la poesía?” *Derrida en castellano*: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/poesia.htm>. Consultado por última vez el 26 de julio de 2010.

Emrich, Wilhelm. “The Strange Things and Animals, and Man’s ‘Self’”. En: *Franz Kafka. A Critical Study of his Writings*. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1984.

Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín. “Prólogo” a *Ensayos sobre Biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Kafka, Franz. *Bestiario*. Barcelona: Anagrama, 1993.

Robert, Marthe. *Kafka*. Buenos Aires: Paidós, 1970.

Versión digital: [www.celarg.org](http://www.celarg.org)