

Escenas de contacto

Acerca de la convivencia entre perros callejeros y humanos en la literatura latinoamericana

Jörg Dünne

■ Doi: 10.54871/mc24eslm

Uno de los mayores desafíos para pensar convivencias desde (y con) la literatura en el presente es que los estudios literarios y culturales se ven obligados a conciliar dos niveles de reflexión que durante mucho tiempo y en muchas áreas de investigación quedaron estrictamente separados: la reflexión sobre la corta y media duración de la historia humana, reservada tradicionalmente al estudio de la “cultura”, y la larga duración de la historia natural, comúnmente asociada al área de las llamadas “ciencias naturales”. El nuevo tipo de historia que resulta de tal conjunción –y que en el fondo retoma ciertos aspectos de aquello que significaba la “historia natural” en la temprana modernidad– se podría llamar “geohistoria” (véase Latour, 2015) o historia “más-que-humana” (véase Tsing, 2015).

Con respecto al nexo entre convivencia y desigualdad, la relación entre historia humana y geohistoria, o historia más-que-humana, cobra especial relevancia no solo en las investigaciones en torno al llamado Antropoceno, sino también en los estudios humano-animales. Una noción clave de estos estudios, la de “especies de

compañía” (*companion species*, véase Haraway 2008, pp. 15-19), entrelaza, de manera no siempre explícita, una dimensión biológica de la convivencia entre humanos y animales con una sociocultural, conectando así la larga duración con la corta y mediana duración, la llamada “naturaleza” con la “cultura”, un conjunto que Donna Haraway, como es bien sabido, llama *natureculture* (Haraway 2008, p. 15, *passim*).

Un aspecto central del vínculo entre la corta y la larga duración se puede describir a partir de la biología evolutiva y, al mismo tiempo, desde la estética como *sympoiesis* en el sentido que Haraway (2016, pp. 58-98) da a este concepto. Se trata de historias o, más bien, de momentos específicos de convivencias más-que-humanas que abarcan, por un lado, el tiempo profundo de la historia de la evolución, pero que tienen al mismo tiempo una función específica para describir asimetrías sociales en ciertos lugares en el presente.

Quisiera destacar lo que queda implícito en textos teóricos de autorxs como Donna Haraway, a saber, que para establecer tal vínculo entre procesos biológicos y sociales entra en juego otro sentido de la noción de *sympoiesis*, una *poiesis* literaria o estética que permite imaginar historias (o escenas) híbridas entre la larga duración de la historia evolutiva y los encuentros interespecíficos en el presente. Para demostrarlo, se tomará como ejemplo un tipo particular de relación interespecífica: la relación entre humanos y perros, y sobre todo perros callejeros en ciertas zonas marginales urbanas en América Latina.¹

Mi hipótesis es que en las relaciones interespecíficas más allá del ámbito doméstico, tales como aquellas entre perros callejeros y humanos que comparten esos mismos espacios o que viven en ellos, se puede observar una figuración de ciertas escenas prototípicas de encuentro. Estas escenas nos permiten imaginar, a través de

¹ Tal relación entre humanos y perros callejeros fue el tema de mis investigaciones en el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America en el año 2022. Una versión más exhaustiva de mis reflexiones teóricas y el análisis detallado de las dos películas mencionadas en este artículo se encuentra en Dünne (2023).

situaciones concretas, procesos que tal vez hayan sido claves en la historia de la evolución de la especie *canis lupus familiaris* pero que, en el contexto social presente, pueden adquirir una significación (bio)política diferente. Para describir tales momentos utilizaré la noción de *escena de contacto*.

De las zonas a las *escenas de contacto*

Encuentros entre especies, tal como se describen en textos literarios u otras configuraciones estéticas, trascienden los mundos ficcionales de los que forman parte para figurar tipos de encuentro que resultan ejemplares para describir prácticas significativas de convivencia en las que está en juego la negociación de diferencias culturales o sociales. Me gustaría describir dichas escenas como *escenas de contacto*, a partir de una noción sugerida recientemente por Lars Koch y Solvejg Nitzke (2022). Según explican estos autores, su uso del concepto deriva de la noción de *zona de contacto* de Mary Louise Pratt, introducida en un artículo seminal de 1991 para describir

social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today. [espacios sociales donde las culturas se encuentran, chocan y luchan unas con otras, con frecuencia en contextos de relaciones de poder profundamente asimétricas, como el colonialismo, la esclavitud o sus postrimerías, tal y como son experimentadas en muchos lugares del mundo en la actualidad]. (Pratt, 1991, p. 34, trad. E. C.)

Mientras que Pratt se basa principalmente en la tensión entre oralidad y alfabetización para describir las asimetrías que se originan en la época colonial, hubo intentos de adaptar este concepto a otras escenas de encuentro asimétrico. Por ejemplo, la noción de Londa Schiebinger de *zonas de biocontacto* (Schiebinger, 2007, pp. 82-90)

es utilizada para describir el “contacto entre naturalistas europeos, amerindios y africanos en un contexto que destaca el intercambio de plantas y sus usos culturales” (Schiebinger, 2007, p. 83) en las Indias Occidentales en los siglos XVII y XVIII. Pero, mientras que Schiebinger, al igual que Koch y Nitzke, está interesada principalmente en analizar las prácticas de saber que sirven a científicos europeos para adquirir conocimientos científicos sobre las plantas (o los animales), la noción de zona de contacto, y por extensión la de escena de contacto, puede aplicarse también y sobre todo a la figuración estética del contacto físico entre los seres humanos y otros seres vivos, y a la observación de la prácticas y técnicas de interacción entre ellos (sobre este aspecto de las zonas de contacto, véase Haraway, 2008, pp. 214-231; y, recientemente, Pratt 2022, pp. 125-136).²

Una implicación importante de la noción de *escena* en comparación con la de *zona* es que esta tiene en cuenta no solo la dimensión espacial sino también la temporal del contacto (véase Koch y Nitzke, 2022, p. 214). Centrarse en escenas de contacto entre especies diferentes pone así de relieve la interacción entre los actores de encuentros interespecíficos y sus consecuencias en la larga duración de la historia sin excluir la dimensión espacial, si se parte de una cierta comprensión de la escena como un lugar delimitado que se constituye a través de la mirada de posibles espectadores. La dimensión temporal implícita en tal desplazamiento de la atención no puede prescindir de la imaginación literaria (o filmica, o, por supuesto, también teatral) de escenas ejemplares de contacto que trascienden su significación inmanente dentro de una situación dada. Esto nos lleva a la dimensión estética de las escenas, es decir, a la complementariedad de la imaginación literaria (o relacionada a otras prácticas estéticas) y la investigación científica como trasfondo relevante también para

² Para explicar su uso específico del concepto, Haraway se refiere al deporte canino *agility*, pero interpreta a su modo lo que ahí se llama “zonas de contacto”, es decir, zonas marcadas en determinados obstáculos, que los perros deben tocar al cruzarlos. Haraway retoma esa terminología para describir dinámicas interespecíficas entre los perros y sus compañeros para cumplir con las reglas del deporte.

cualquier tipo de saber sobre la relación entre perros callejeros y humanos.

Me gustaría proponer la hipótesis de que las figuraciones estéticas de escenas de contacto entre humanos y perros callejeros (probablemente también con otros animales o en otras condiciones de vida, pero aquí limitaré mi argumento a los perros callejeros) no se refieren únicamente a acontecimientos singulares, sino que recrean hipotéticas escenas prototípicas, que se refieren, además de al contexto inmediato de la historia factual o ficcional de la que forman parte, también a otras escalas temporales. Así, situaciones concretas, tal y como se muestran en ciertas escenas literarias o filmicas, establecen una conexión con otras escenas que pueden ser paradigmáticas para la historia de los humanos y los perros como especies de compañía en su historia común a lo largo de varios miles de años.

Aplicadas a la cuestión de los encuentros entre humanos y perros en las Américas, tales escenas de contacto implican una temporalidad compleja y de múltiples escalas. La primera escala temporal es la de la historia evolutiva y no solo designa el hipotético encuentro entre humanos y perros en un momento dado, sino también el proceso a partir del cual la nueva especie *canis lupus familiaris* empezó a evolucionar como resultado de repetidos encuentros entre lobos y humanos. Dentro de este largo proceso, la complejidad de la relación entre humanos y perros en las Américas reside en que allí hubo al menos dos historias diferentes: por un lado la tradición de formas de convivencia indígena con perros –que no siempre trataron, ni tratan, a los perros como animales domésticos (véase Schwartz, 1997)– y, por el otro, la historia a partir del encuentro con los famosos “perros de la conquista” relatada por varios cronistas de Indias a partir del segundo viaje de Colón a fines de del siglo XV (véanse Varner y Johnson Varner, 1983; Bueno Jiménez, 2011).

Son varias las huellas que puede haber dejado la larga duración de la convivencia con perros en la América Latina de hoy. Una de las más perceptibles es seguramente el nombre que los perros callejeros llevan hasta hoy en día en ciertas regiones: en Chile, por ejemplo,

los perros callejeros son llamados *quiltros*, palabra que viene del mapudungún y cuyo uso originalmente peyorativo se volvió en los últimos años un atributo cariñoso, e incluso a veces emancipatorio, para designar grupos marginales tanto humanos como animales que defienden sus derechos.³ Existen ya varios estudios sobre el papel que desempeñan ciertos quiltros en la cultura chilena de hoy en día, como, por ejemplo, el famoso Negro Matapacos en la cultura popular (véanse Almási Szabó, 2020; De Vivanco, 2021).

La figura del quiltro puede servir también como emblema literario de una hibridación en la cual se cruzan y se superponen varias escenas de contacto entre perros y humanos, que abarcan tanto la corta como la larga duración, tanto la historia individual reterritorializada en un lugar concreto como la larga tradición de figuras de perros de la literatura mundial. Quisiera, en la segunda parte de mi contribución, proponer un breve inventario de algunas escenas prototípicas de contacto, que, según mi hipótesis, aparecen con frecuencia en textos literarios y en películas de América Latina, que van del fin del milenio hasta el presente. Sin embargo, la selección de los textos y de las películas que se propone aquí no pretende ser canónica en un sentido estético, más bien se trata de usar la perspectiva marginal que se adopta en cuanto a la convivencia entre humanos y animales en favor de una reflexión sobre el lugar del mismo texto literario en relación con la tradición estética, como se verá en la conclusión.

Escenas prototípicas

Las escenas de contacto que se analizarán en lo que sigue describen prácticas de convivencia aptas para establecer un contacto abierto y

³ Se introdujo en el español de Chile incluso el neologismo *quiltro* como adjetivo, como, por ejemplo, en el título *Ciudad quiltra* del libro de Magda Sepúlveda Eriz (2013) sobre poesía urbana contemporánea.

sin dependencia fija, es decir, un compañerismo no doméstico entre perros y humanos, que mantiene a la vez una “alteridad significativa” [*significant otherness*], en palabras de Donna Haraway (2003, p. 8). En términos espaciotemporales, esto implica que el contacto entre perros y humanos puede ser momentáneo y no necesariamente vinculado a un lugar doméstico estable donde conviven ambas especies. Por eso, se trata de escenas no solo por su medialidad estética, sino también en el sentido de encuentros pasajeros que, al mismo tiempo, forman parte de diferentes “capas” de historicidad o, en palabras de Donna Haraway, “layers of history, layers of biology, layers of *naturecultures* [capas de historia, capas de biología, capas de *naturecultures*]” (Haraway, 2008, p. 16, trad. E. C.). Si empezamos por la biología evolutiva, existen básicamente dos hipótesis acerca de la evolución de los perros a partir de los lobos: una sobre compartir comida y la otra sobre la adopción entre especies (para una visión general, véase Serpell, 2021). Según la primera hipótesis, defendida por Raymond y Lorna Coppinger (2001), los lobos que se alimentaban de desechos en las proximidades de asentamientos humanos empezaron a reducir la distancia con los humanos y establecieron así el contacto con ellos como comensales.⁴ La segunda hipótesis, defendida por Serpell (2021), sitúa el inicio de la evolución de los perros en la época de las comunidades de cazadores-recolectores, es decir, 50 mil años del presente. Según esta hipótesis, el contacto entre humanos y lobos empezó cuando los humanos cuidaban de los animales jóvenes amamantándolos y criándolos, por lo que los animales jóvenes, a pesar de ser compañeros de juego mansos para los humanos, no se convirtieron inmediatamente en animales domésticos en el sentido estricto de la palabra. Independientemente de cuál de estas hipótesis fuera más plausible, tanto el acto de compartir comida como el del juego mutuo parecen ser escenas de contacto prototípicas que permiten

⁴ Sin embargo, esta hipótesis presupone ciertas estructuras de la vida humana sedentaria (por eso, sus defensorxs se ven obligadxs a asumir un comienzo relativamente tardío de la evolución de los perros desde hace menos de 10 mil años, es decir, después de que aparecieran las formas de vida sedentarias y la agricultura en el neolítico).

una refiguración estética de posibles escenas originales en contextos específicos con sus respectivas significaciones sociales.

A estas dos escenas prototípicas se pueden añadir otras que tienen una dimensión afectiva, y, tal vez, pero no necesariamente, simbólica, como, por ejemplo, la identificación entre ciertos individuos de diferentes especies, lo cual puede ocurrir, del lado humano, por el acto de nombrar o, en general, por el reconocimiento mutuo. Por último, como complemento de la identificación interespecífica puede describirse también el luto por compañerxs muertxs, tanto seres humanos como animales, siendo ambos tipos de escenas relativamente frecuentes en la literatura animal.

Con respecto al tema de los perros callejeros, todas estas escenas son cruciales para describir situaciones concretas de personas que viven en los márgenes de la sociedad urbana en contacto con perros, pero con otros contextos y otras significaciones en el marco biopolítico de la sociedad contemporánea. En contraste con las formas de convivencia fuertemente reguladas y habitualizadas entre los humanos y sus animales domésticos, la “calle” (entendida aquí como cualquier lugar más allá de un ambiente doméstico estable) como zona de contacto liminal parece especialmente apta para recrear o reimaginar escenas de contacto prototípicas en contextos contemporáneos como maneras de formar alianzas precarias en el *inmundo*,⁵ es decir, en las ruinas del tejido social en cualquier ciudad latinoamericana, lo que es a la vez una expresión de una situación muy particular y un caso ejemplar de una táctica de supervivencia en el margen de las promesas de la urbanización neoliberal. En lo que sigue, quisiera esbozar algunas escenas prototípicas de contacto en este sentido.

⁵ Con el neologismo *inmundo*, Jens Andermann (2018) describe prácticas de supervivencia en el Antropoceno después del fin del “mundo”, en tanto cosmovisión ordenada y también en tanto ambiente físico preservado.

Nombrar (Pedro Lemebel, “Memorias del quiltraje urbano”)

Y se llaman Bobby, Cholo, Terry, Duke, Rin-tín-tín-Campeón o Pichintún, y al escuchar su nombre, ladran, corren y saltan desahogados lengüeteando la mano cariñosa que les soba el lomo pulguiento de quiltros sin raza, de perros callejeros, nacidos a pesar del frío y la escarcha que entume su guarida de trapos y cartón.

(Lemebel, 1998, p. 162)

La crónica “Memorias del quiltraje urbano” de Pedro Lemebel, tomada de *Perlas y cicatrices*, es uno de los no tan frecuentes textos del artista y escritor chileno que no tiene como tema la perspectiva marginal y humana de la “loca”; más bien, adopta, al menos hasta cierto punto, otra perspectiva no menos marginal y por eso estrechamente relacionada con la anterior, la del perro callejero o quiltro. El texto toma como punto de partida (la frase citada es el *incipit* de la crónica) los nombres de algunos perros que, al ser nombrados, salen del anonimato del colectivo callejero para entrar en una relación afectiva que se expresa por las caricias que reciben por parte de lxs que los llaman por sus nombres. Pero los perros de esta crónica se individualizan solo a medias, porque, a pesar de ser nombrados, siguen formando parte del gran colectivo del “quiltraje”, como lo designa el título de la crónica con un neologismo que llama la atención, lo que corresponde con el hecho de que los nombres perrunos enumerados en el *incipit* citado no dejan de ser nombres “típicos”. Así, Bobby y los demás perros callejeros permanecen en el umbral de la individualización mediante su nombre.

En la antropología, el acto de nombrar un animal por parte de un ser humano es tratado en general como un elemento clave de la domesticación desde la revolución neolítica, que incluye, por un lado, la individualización y, por el otro, el ejercicio de un poder humano

sobre un animal, que consiste ante todo en clasificarlo⁶ y en fijarlo en un lugar de productividad económica constituido por el ámbito doméstico.⁷ En cambio, en la crónica de Lemebel no parece cierto que el acto de nombrar funcione *per se* como un acto de domesticación. Frente a la supuesta subordinación del mundo animal al *domus* por el acto de nombrar, el nombre *Boby* en la crónica de Pedro Lemebel aparece más bien como un híbrido entre individualidad y expresión genérica para designar a los perros callejeros. Para Lemebel, nombres como Bobby, Cholo, Terry, etc. –frente a los nombres americanizados de perros de “raza” según la moda chilena de los años noventa que el texto de la crónica menciona un poco más adelante (véase Lemebel, 1998, p. 162)– se refieren, más que a unos individuos determinados, a una clase de quiltros, que aparece casi siempre como colectivo no doméstico y que reacciona de manera igual frente al afecto humano (que en este texto tampoco se encuentra individualizado; solo se menciona una “mano cariñosa”, que permanece anónima y que no pertenece necesariamente al yo del narrador). Por eso, el acto de nombrar parece aquí no tanto un gesto de individualización domesticadora, sino más bien parte de una relación afectiva transitoria que contribuye a formar un colectivo humano-animal. Tal colectivo vuelve a aparecer al final de la crónica como “coro” compartido entre los pobres y los perros, que forman un grupo solidario en relación con el luto por un animal muerto para oponerse así a los “perros de clase” y a sus dueñxs caricaturizadxs en esta crónica, en la cual Lemebel, a

⁶ Acerca de este aspecto en combinación con la autoidentificación a través el nombre del animal, véase Levi-Strauss (1962, pp. 240-242), quien desarrolla también una hipótesis especulativa sobre la “teatralidad” de los nombres de perros frente a los nombres dados a otros animales domésticos, como pájaros, vacas y caballos (véase Levi-Strauss, 1962, pp. 253-277).

⁷ Sin embargo, en vez de determinar el poder unilateral de nombrar y de clasificar animales como operación prototípica de la domesticación por parte de los humanos, los estudios humano-animales recientes ven en la domesticación un acto no única o predominantemente humano, sino más bien un complejo proceso bilateral que transforma tanto a los animales domesticados como a lxs que los domestican (véase Swanson, Lien y Ween, 2018, pp. 1-30). Acerca de una crítica fundamental del antropocentrismo de la noción de domesticación, véase Ingold (1994).

través de la analogía entre la vida de los perros y la de los humanos, desarrolla lo que él mismo llama una “sociología animal” (Lemebel, 1998, p. 162).⁸

Volveré sobre la muerte animal y el luto más abajo; por el momento es suficiente constatar que el acto de nombrar constituye un primer tipo de escena de contacto, que, sin embargo, en la crónica de Pedro Lemebel no funciona como un acto humano de individualización domesticadora, sino como base para una forma colectiva de convivialidad entre seres en el margen de la sociedad.

Compartir comida

(Laura Citarella y Verónica Llinás, *La mujer de los perros*)

Los primeros casi veinte minutos de la película argentina *La mujer de los perros* (dirigida por Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015) parecen mostrarnos un tipo de vida ancestral que se asemeja a una vida no sedentaria, de caza y de recolección, pero en un ambiente contemporáneo en la periferia del Gran Buenos Aires. La cámara sigue los pasos de una mujer con sus perros junto a los cuales forma una “jauría” de al menos ocho o nueve individuos (es difícil contarlos porque los perros entran en el marco de la imagen y salen de él a su gusto). Como estos animales, la mujer se mantiene en la periferia de la civilización urbana, cazando en la madrugada unos pájaros con instrumentos sencillos como una gomera y recolectando durante el resto del día frutos de unos jardines y restos de comida de unos basurales. Hasta la perspectiva visual de las primeras escenas parece adaptarse a la “primitividad” de las escenas mostradas, ya que la

⁸ Más allá de tal perspectiva inmanente, el nombre *Boby* podría ser también el eco intertextual de un personaje semiperruno de la literatura chilena: el protagonista de la novela *Patas de perro* de Carlos Droguett (1965), que se llama Bobi.

cámara está casi a ras del suelo, adoptando una perspectiva baja, cercana a la tierra.⁹

Así, la película adapta para sus fines una de las posibles escenas prototípicas que podrían haber llevado al desarrollo de la especie perruna en la historia de la evolución: la búsqueda de restos de comida en la cercanía de las primeras poblaciones humanas, solo que aquí no solo los animales sino también la mujer que protagoniza esta historia forman parte de la jauría sin residencia fija que se mueve en la zona marginal entre ciudad y campo en la periferia de Buenos Aires.

La mujer se ha construido un rancho improvisado con algunos restos de madera y de plástico, pero de ninguna manera se trata sencillamente de un *reenactment* de la historia de la civilización, sino más bien de una contrahistoria de una vida más allá de la modernidad urbana en el margen de la sociedad que, sin idealizarla, puede ser entendida como una búsqueda de otros “imaginarios de lo comunitario” en clave interespecífica, como lo describe Gabriel Giorgi (2016, p. 54). Con respecto a las escenas de contacto entre perros y humanos, tal búsqueda podría también entenderse, en términos del antropólogo Tim Ingold (1994), como tentativa de volver del “dominio” de la vida sedentaria sobre otras formas de vida, hacia el “*trust*”, el cuidadoso *being with* lo no humano. Este cuidado se traduce en la relación que la mujer protagonista tiene con sus perros.

Mientras los primeros minutos siguen el ritmo del día, la película entera se construye a lo largo de un año y repite así la estructura cíclica de la primera parte; el ciclo del día termina con una cena común a la luz de la hoguera donde la mujer comparte lo cazado y lo recolectado con los perros (imagen 1). Se trata de una escena de “comensalismo” o de *compañerismo* en el sentido etimológico de la palabra, es decir, una escena en la que se comparte el pan y otros alimentos (véase Haraway, 2008, p. 17). Aunque en esta escena la mujer

⁹ La única excepción de tal visión desde abajo es la última escena de la película que presenta el lugar de la acción desde una larga distancia y desde una gran altura. Acerca de la “mirada desde y hacia el suelo” al inicio de la película véase también Giorgi (2020, pp. 73-74).

se encuentre claramente en el centro de la jauría de sus perros, no se trata de una escena de domesticidad, dominada por el orden humano y el control simbólico y material de dicho ámbito, sino más bien de una forma de vida alternativa regida por la proximidad física. Es significativo en este contexto que la “mujer de los perros” se mantenga sin nombre durante toda la película, tal como sus perros, y que la relación afectiva entre ellxs no pase por el registro simbólico del lenguaje.¹⁰

Imagen 1. Laura Citarella y Verónica Llinás



Fuente: Captura de pantalla de *La mujer de los perros* (2015).

¹⁰ Las formas de lo comunitario que explora la película de Laura Citarella y de Verónica Llinás se realizan más bien en un espacio que se presenta como “háptico” (véase acerca de este concepto Deleuze y Guattari, 1980, pp. 614-622), es decir, como un espacio donde la cámara se concentra en primer lugar en la proximidad y el contacto físico entre los perros y la protagonista humana de la película.

Jugar (Perut y Osnovikoff, *Los Reyes*)

En comparación con *La mujer de los perros*, otra película reciente, *Los Reyes*, de Bettina Perut e Iván Osnovikoff (2018), descentraliza también el papel del discurso entre seres humanos en favor de otras escenas de contacto. Pero, frente a la proximidad física y afectiva entre perros y humanos, tal como aparece en *La mujer de los perros*, el documental chileno se dedica sobre todo a la observación de las actividades paralelas, aunque separadas, de humanos y perros en otro espacio urbano, un *skate park* llamado “Los Reyes” en Santiago de Chile (como en la crónica de Lemebel, Santiago sigue siendo hasta hoy en día un lugar donde viven muchos perros callejeros).¹¹ A partir del topónimo “Los Reyes” surge una posible interpretación alternativa del título de la película, que consiste en interpretar a los dos protagonistas perrunos, que se llaman Fútbol y Chola, como los verdaderos “reyes” del lugar para los cuales el parque constituye su “reino”. Como el nombre de uno de los perros (que aparecen en los créditos finales) lo indica, la película trata de otra prototípica “escena de contacto” entre perros y humanos, pero no una escena de comensalismo, como en *La mujer de los perros*, sino más bien de la comunicación y de interacción a través del juego.

Las escenas de contacto más destacadas entre humanos y perros son en este caso escenas de juego con pelotas. Al principio de la película, algunos jóvenes y los protagonistas perrunos juegan con una pelota de fútbol (actividad a la que se refiere ya el nombre de uno de los perros, cuya identidad parece definirse justamente por tal juego). Después de que el balón con el que juegan los perros se hubiera quedado sin aire el juego continúa con diferentes pelotas de tenis. En el acto de jugar se puede observar que el uso de las pelotas se hace cada vez más independiente de los jugadores humanos, hasta que los dos perros acaban jugando para sí mismos, apropiándose de las

¹¹ Véase también, de manera ejemplar, la documentación fotográfica de Jorge Castro (2008).

herramientas y de la infraestructura humanas, como la *halfpipe*, para sus propios fines. Mientras que Fútbol la invita a hacerlo ladrando, Chola es la que pone las pelotas en movimiento empujándolas hacia la *halfpipe* con el hocico (imagen 2). A partir de ese momento, los dos perros siguen el movimiento de la pelota como si esta estuviera animada por una fuerza autónoma capaz de devolverla a ellos, como los skaters vuelven siempre a la parte superior de la *halfpipe*. De este modo, los dos perros juegan un juego diferente al de los patinadores, pero este juego alternativo parece tener reglas no menos estrictas y ambos juegos coexisten sin fusionarse en una actividad común.

Imagen 2. Bettina Perut e Iván Osnovikoff



Fuente: Captura de pantalla de *Los Reyes* (2018).

Tal coexistencia parece emblemática para la distante relación convivial entre perros y humanos en *Los Reyes*, una distancia que también se expresa en el lenguaje cinematográfico. La película practica una inversión de la perspectiva habitual, que consiste en poner la presencia humana en el centro de la atención (lo que vale aun hasta cierto punto para películas como *La mujer de los perros*). En *Los Reyes*, los

jóvenes skaters quedan fuera del primer plano de la escena filmica, sus cuerpos solo se ven desde una distancia muy grande o de manera indirecta mediante sus sombras o sus *skateboards*; en cambio, durante mucho tiempo se oyen sus voces, que adquieren así un carácter acusmático (acerca de este concepto, véase Chion, 1990, pp. 63-65) y, por así decir, fantasmal en la pantalla, cuyo centro visual es ocupado casi siempre por los dos perros.

Pero, aunque no exista mucha proximidad física o afectiva entre los perros y los humanos, y aunque el trabajo cinematográfico de lxs directorxs insista en la distancia y la “objetividad” del estilo documental,¹² no hay que olvidar que el parque mismo se presenta como un punto de encuentro público que permite la coexistencia abierta entre varias formas de vida urbana. Da ahí surge otro modelo de convivencia urbana en un espacio heterotópico en el sentido de Michel Foucault (1994). El parque se vuelve el punto de encuentro de los dos quiltros con lxs jóvenes que viven en los barrios cercanos del *skate park* en condiciones sumamente precarias y que cuentan sus problemas familiares, sus historias de droga, de problemas con la familia y, en el caso de una chica, también de su embarazo involuntario. El parque constituye un espacio donde tales convivencias son posibles aun sin contacto físico directo.

Lo que significa la falta de tal espacio abierto a diferentes formas de convivencia, tanto para humanos como para animales, se ve en una secuencia de la película que muestra la organización de una competición de skaters bajo el título “Rey de Reyes” en el parque. Durante ese evento, los perros (al igual que probablemente los jóvenes que pasan su tiempo allí normalmente y que no tendrán dinero para comprar sus entradas) son excluidos de su espacio habitual por barreras y por controles de ingreso. En vano, Chola y Fútbol intentan pasar y recuperar su pelota de tenis que se ha quedado en el interior del vallado. En ese momento, el *skate park* ya no funciona como un

¹² Sobre la búsqueda por un estilo “objetivo”, véase la entrevista de Perut y Osnovikoff con Miguel Ángel Gutiérrez (2019).

espacio abierto de transición sino como espacio cerrado y privatizado, que tiene sus delimitaciones fijas y ya no permite el uso conjunto a diferentes usuarios no únicamente humanos. De la observación de los perros resulta que el análisis de lo que Michel de Certeau (1990) llama las “prácticas espaciales” urbanas debe extenderse también a prácticas no humanas que pueden ser reveladoras, como en el caso de los juegos de los dos quiltros de *Los Reyes*, para la descripción de las zonas de contacto en la ciudad que permiten la existencia de alianzas marginales.

Llorar la muerte (Nuno Ramos, *Monólogo para um cachorro morto*)

En los textos y las películas analizadas hasta ahora está presente la muerte como último horizonte de la convivialidad interespecífica. En *Los Reyes*, uno de los dos protagonistas perrunos, el perro más viejo llamado Fútbol, muere al final; en *La mujer de los perros*, además de la muerte de un perro, parece también amenazada la salud de la mujer debido a su vida a la intemperie; y, en la crónica “Memorias del quiltraje urbano” de Pedro Lemebel, al final muere un perro llamado Moisés, atropellado por un micro, una muerte que se podría describir en cierto sentido como típica para un perro callejero. En la crónica de Lemebel, la muerte del perro provoca el luto colectivo tanto de los humanos (“Quién sabe por qué los pobres lloran a sus perros con esa amargura”; Lemebel, 1998, p. 164) como de los otros quiltros santiaguinos –que notan el “vacío” en el coro de perros que siguen ladrando en la noche santiaguina (Lemebel, 1998, p. 164). Así, al final de la crónica, aparece una visión casi romántica de la comunidad de los marginales en el luto por un animal muerto.

Lo que queda menos claro en el texto de Lemebel es cómo influyen en esta visión de una comunidad marginal asuntos bio- o más bien necropolíticos, que plantean la pregunta de cuándo una vida es digna de ser llorada y cuántos seres vivientes (tanto humanos como

animales) no lo son en la vida en las grandes metrópolis latinoamericanas. Llama la atención hacia la condición biopolítica de la vida animal un texto del escritor y artista brasileño Nuno Ramos titulado *Monólogo para um cachorro morto* (Ramos, 2010). De hecho, se trata no solo de un texto sino también de una *performance*, que constituye literalmente una escena de contacto en el lugar de la muerte del animal, con un complemento en el espacio de exposición donde se presenta una grabación de la *performance* y donde se exhibe también el ya mencionado texto como epitafio inscrito en una placa de mármol (cf. imagen 3).

Imagen 3. Nuno Ramos



Fuente: Captura de pantalla de la *performance* “Monólogo para um cachorro morto” (Ramos, 2008-2010). <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/monologo-para-um-cachorro-morto/>

En el video grabado de la *performance* se ve a Nuno Ramos atravesando una autopista urbana en São Paulo hasta llegar a un perro atropellado que yace en la franja central entre los carriles, sin que ninguno

de los coches que pasan por allí se percate de su presencia. El artista coloca delante del perro una grabadora en la que está grabado el texto del “Monólogo” y comienza a reproducirlo antes de abandonar de nuevo al perro muerto.

Como lo demuestra Gabriel Giorgi (2014, p. 236) en su análisis, la *performance* e instalación de Nuno Ramos plantean en primer lugar la cuestión de cómo se constituye una “vida deplorable”: en la instalación de Ramos, se llora a un cadáver cuya vida normalmente no se considera digna de luto según los regímenes biopolíticos imperantes y, por tanto, no forma parte de un *bios* social. La imposibilidad de llorar la *nuda vida* (en el sentido de Giorgio Agamben, 1995) a la que se refiere de forma paradigmática el cadáver del perro callejero (que también hace pensar en los procesos de exclusión biopolítica en el trato con cadáveres humanos, por ejemplo, en los escenarios de guerra) está a su vez estrechamente relacionada con el desconocimiento del nombre del perro atropellado, lo que el hablante del texto señala al final de su monólogo:

Mas não sei teu nome. (Baixinho.) Não sei teu nome ainda. Posso dizer cachorro como quem lembra um substantivo masculino mas não sei teu nome, não sei como você se chama, não sei despertar a tua cauda ao pronunciar teu nome. (Ramos, 2010, s.p.)

En un final que deja el tono tranquilo y conmemorativo de la mayor parte del texto para efectuar un giro furioso y delirante, el yo hablante del epitafio imagina quemar al perro, esparcir sus cenizas en la autopista donde fue atropellado. Luego, el texto termina con la imaginación de la propia muerte del yo, que, pensándose también atropellado, pide a su vez al perro que lo entierre y le pregunta a su vez por su nombre (Ramos, 2010, s.p.).

Lo que Nuno Ramos crea en su “Monólogo” es una escena en la que la violencia sacrificial sin límites suplanta a la dignidad del luto, probablemente también porque los rituales de duelo habituales, basados en dar nombre al ser muerto, son imposibles en los casos de una muerte anónima que reduce el cadáver a su *nuda vida*. La

instalación de Ramos nos remite, así, frente a la función identitaria del colectivo de duelo de los marginados, tal como aparece en Pedro Lemebel, al nivel cero de la convivencia, que, como indica la inversión del imaginario del cuerpo atropellado al final del texto, no solo puede referirse a perros atropellados, sino también a cuerpos humanos que mueren anónimamente en la calle.

En lugar de una conclusión: letras quiltras (*Catechi*, de Cristian Geisse)

Nombrar, compartir comida, jugar y estar de luto son algunas de las escenas de contacto paradigmáticas en la historia del *companionship* entre humanos y perros, pero también significativas para aclarar ciertas características de comunidades marginales en la vida urbana en América Latina desde el inicio del nuevo milenio.

Las prácticas literarias, fílmicas y artísticas que se dedican en este contexto a escenas de contacto entre humanos y perros callejeros aprovechan la capacidad estética para crear situaciones que son a la vez concretas y ejemplares, y que abarcan, como queda establecido en la introducción de estas reflexiones, tanto la corta duración de la observación del presente sociocultural, como la larga duración de la de convivencia interespecífica entre humanos y perros a través de miles de años. Los textos y las películas analizadas en este contexto no tienen necesariamente la ambición de formar parte de un canon literario universal, más bien se trata de una estética de la reterritorialización local de ciertas aspiraciones globales de la literatura, del cine y del arte latinoamericanos.

Esto se ve hasta cierto punto en los ejemplos analizados más arriba y de manera particular en un texto con el cual quisiera cerrar estas reflexiones, la breve novela *Catechi* del escritor chileno Cristian Geisse (2018), cuyo título se refiere al nombre del protagonista, un perro quiltro. Este texto difícil de clasificar, medio novela, medio ensayo –publicado en el año 2018 en la pequeña editorial santiaguina

Montacerdos– narra una doble historia que abarca de manera explícita no solo duraciones muy diferentes, sino también una gran cantidad de referencias literarias. A primera vista, el título se refiere a la vida de un perro individual, pero, al mismo tiempo, la palabra *catechi*, como el narrador lo destaca varias veces, no significa nada (véase Geisse, 2018, pp. 29, 32). El perro es una especie de medio en el que se encarnan y se reterritorializan las más diversas historias de otros perros conocidos a través de la historia literaria y cultural –el narrador habla de los “mil y un rostros” (Geisse, 2018, p. 11, *passim*) que adquiere el Catechi, que a veces incluso se fusionan con el yo humano del narrador. A partir de la idea de tal metamorfosis polifacética, entre los muchos rostros de Catechi aparece toda una serie de “dobles” literarios que van desde Argo, el fiel perro de Ulises en la *Odisea*, hasta referencias a la literatura contemporánea en América Latina de autores como Fernando Vallejo, pasando, entre otros, por el perro callejero Shárik en *Corazón de perro* de Mijaíl Bulgákov. Lo que hace Geisse al evocar estos textos no es simplemente insertarse con su propia ficción en una larga serie de textos canónicos en la literatura mundial; más bien, trata de reterritorializar el canon de la literatura mundial en una ciudad chilena de provincia –donde él mismo nació– desde la perspectiva de un quilro local.¹³ Geisse es muy consciente de que el archivo de la múltiple temporalidad de la convivencia humano-perruna, que abarca la historia individual del perro Catechi, por un lado, y los procesos de evolución de la vida en el planeta, por el otro,¹⁴ es la literatura misma. Una literatura cuyo canon se ve doblemente desplazado: de los héroes humanos hacia la *sympoiesis* entre humanos y animales, y de lo ejemplar y lo universal

¹³ El lugar de la acción, la pequeña ciudad de provincia Vicuña, es el lugar natal no solo de Cristian Geisse sino también de la gran poeta chilena Gabriela Mistral, lo que da una dimensión poetológica adicional a ese lugar (acerca de la reescritura “local” de la literatura mundial por Cristian Geisse, véase también Dünne, 2024).

¹⁴ La fórmula breve que encuentra Geisse para describir esta relación interespecífica entre el narrador y su perro y que se encuentra necesariamente mediada por la narrativa es la siguiente: “Teníamos catorce mil millones de años. Y contando” (Geisse, 2018, p. 129).

hacia lo particular y lo marginal. Lo que muestran autores como Cristian Geisse es el hecho de que la marginalidad de los mundos sociales que se presentan dentro de sus textos (y películas) mediante la observación literaria (y fílmica) de las relaciones humano-animales se traduce también en una renegociación “quiltra” de la posición de la literatura (o, en general, de la estética) dentro del canon de las letras y de las artes en América Latina.¹⁵

Bibliografía

Agamben, Giorgio (1995). *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.

Almási Szabó, Lili (2020). Negro Matapacos: Street Dog, Hero or Patron Saint of Protestors? *Antro-pólus*, 3(4), 37-62.

Andermann, Jens (2018). Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes. *Corpus*, 8(2). <https://10.4000/corpusarchivos.2701>

Bueno Jiménez, Alfredo (2011) Los perros en la conquista de América: Historia e iconografía. *Chronica Nova*, 37, 177-204.

Castro, Jorge (2009). *Raza chilena*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

Chion, Michel (1990). *L'Audio-vision*. Paris: Nathan.

Citarella, Laura y Llinás, Verónica (2015). *La mujer de los perros*. Buenos Aires: El Pampero Cine.

¹⁵ Agradezco a Francisco Tursi por la revisión lingüística de este texto.

Coppinger, Raymond y Coppinger, Lorna (2001). *Dogs: a startling new understanding of canine origin, behavior, and evolution*. Nueva York: Scribner.

De Certeau, Michel (1990). *Pratiques d'espace*. En *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire* (pp. 137-191). París: Gallimard.

De Vivanco, Lucero de (2021). ¡Cuidado con el Matapacos! El perro guardián de las protestas. En Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (coords.), *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile* (pp. 217-223). Santiago de Chile: Ediciones UAH.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. París: Minuit.

Droguett, Carlos (1965). *Patas de perro*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

Dünne, Jörg (2023). Interspecific contact scenes: humans and street dogs in the margins of the city. *Mecila Working Paper Series*, 54. <https://dx.doi.org/10.46877/dunne.2023.54>

Dünne, Jörg (2024). Quiltros chilenos y literatura postglobal. Acerca de la reterritorialización de convivialidades interespecíficas y prácticas estéticas. En Gesine Müller y Jan Knobloch (coords.), *Writing the post-global in Latin America: collapse and conviviality* (pp. 217-233). Buenos Aires/São Paulo: CLACSO/Mecila.

Foucault, Michel (1994). Des espaces autres. En *Dits et écrits*. Vol. 4 (pp. 752-762). París: Gallimard.

Geisse, Cristian (2018). *Catechi*. Santiago de Chile: Montacerdos.

Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Giorgi, Gabriel (2016). Precariedad animal. *Boca de sapo*, 17(21), 50-55.

Giorgi, Gabriel (2020). La alianza precaria. *Iberoamericana*, 20(73), 73-81.

Gutiérrez, Miguel Ángel (2019). Perut + Osnovikoff y el desafío de crear un lenguaje propio. *Oropel*. <https://revistaoropel.cl/index.php/2019/12/02/1112/>

Haraway, Donna J. (2003). *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness*. Chicago: University of Chicago Press.

Haraway, Donna J. (2008). *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Haraway, Donna J. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Ingold, Tim (1994). From trust to domination: an alternative history of human-animal relations. En Aubrey Manning y James A. Serpell (coords.), *Animals and human society: changing perspectives* (pp. 1-22). Nueva York: Routledge.

Koch, Lars y Nitzke, Solvejg (2022). Kontaktszenen. Narrative gestörter Wissenskommunikation. *LiLi*, 52, 411-421.

Latour, Bruno (2015). *Face à Gaia. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. París: La Découverte.

Lemebel, Pedro (1998). Memorias del quiltraje urbano (o el corre que te pillo del tierral). En *De perlas y cicatrices* (pp. 162-164). Santiago de Chile: LOM.

Levi-Strauss, Claude (1962). *La pensée sauvage*. París: Plon.

Perut, Bettina y Osnovikoff, Iván (2018). *Los Reyes*. Nueva York: Grasshopper Film.

Pratt, Mary Louise (1991). Arts of the contact zone. *Profession*, pp. 33-40.

Pratt, Mary Louise (2022). Mutations of the contact zone. En *Planetary longings* (pp. 125-136). Durham: Duke University Press.

Ramos, Nuno (2010). *Monólogo para um cachorro morto*. <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/monologo-para-um-cachorro-morto/>

Schiebinger, Londa (2007). *Plants and empire. Colonial bioprospecting in the Atlantic world*. Cambridge: Harvard University Press.

Schwartz, Marion (1997). *A history of dogs in the early Americas*. New Haven: Yale University Press.

Sepúlveda Eriz, Magda (2013). *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Serpell, James A. (2021). Commensalism or cross-species adoption? A critical review of theories of wolf domestication. *Frontiers in Veterinary Science*, 8(662370), 1-10.

Swanson, Anne; Lien, Marianne Elisabeth y Ween, Gro B. (coords.) (2018). *Domestiaction gone wild. Politics and practices of multispecies relations*. Durham: Duke University Press.

Tsing, Anna (2015). More-than-human sociality: a call for critical description. En Kirsten Hastrup (coord.), *Anthropology and nature* (pp. 27-42). Nueva York: Routledge.

Varner, John Grier y Johnson Varner, Jeannette (1983). *Dogs of the conquest*. Norman: University of Oklahoma Press.