

**XXXV Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - abril de 2023**

Frontera y animalidad en *Museo animal* de Carlos Fonseca¹

Guadalupe Silva

CONICET, ILH

Nacido en Costa Rica pero criado en Puerto Rico, Carlos Fonseca ha sido desde pequeño un sujeto migrante. Se trasladó a los Estados Unidos para estudiar literatura y actualmente es profesor en el Trinity College de la Universidad de Cambridge. El hecho de haber sido uno de los narradores incluidos en la lista Bogotá 39 de 2017 nos permite situarlo generacionalmente. Entre sus maestros literarios ha destacado a Ricardo Piglia (de quien fue alumno en Princeton), Roberto Bolaño, Don de Lillo, W. G. Sebald, entre muchos otros. Vale decir que es un escritor latinoamericano transfronterizo, con filiaciones y radicaciones múltiples, situación que la prensa suele remarcar y que él mismo desarrolla en sus ficciones a través de personajes que traspasan límites y ponen en crisis su identidad.

Con esta mínima presentación llegamos al punto que trataremos en relación con su segunda novela, *Museo animal*, publicada por Anagrama en 2017. El asunto es, precisamente, el de la frontera y su relación con la animalidad.

Es sugestivo el hecho de que una novela con este título, “museo animal”, no dé protagonismo a los animales ni lugar a una reflexión sobre el tema. Casi no hay animales en la novela. Solo referencias a ciertas mariposas e insectos, una mantis religiosa, un museo de ciencias naturales en Nueva Jersey, no mucho más. Se deduce entonces que “lo animal” debe exceder el sentido literal y convencional, para tomar un significado metafórico o para cuestionar los límites del concepto. Una pista en este sentido puede leerse en el hecho de que la palabra “animal”, dentro del título, se usa como adjetivo del sustantivo “museo”. Es decir: lo animal no está *dentro* del museo, sino que es un atributo del museo mismo. Esta institución ilustrada, creada para poner orden en la naturaleza -el museo-, se mimetiza así con aquello que debería dominar, ordenar y catalogar, y que

¹ Una versión más extensa de este trabajo será publicada en el libro compilado por Francisco Aiello e Ignacio Iriarte, *Caribe para rearmar*. Mar del Plata: EUEM, 2023. En prensa.

supone subordinado a la capacidad racional humana. Dicho de otra manera: el régimen clasificatorio del museo como institución de saber y poder se encuentra aquí cuestionado.

Como nos recuerdan los filósofos de la biopolítica, la noción occidental de animalidad está intrínsecamente ligada a las de orden, sistema y jerarquía, y por lo tanto a la de límite. En la medida en que se constituye por separación de la persona humana, la noción de animal surge como un territorio diferenciado. Lo animal comienza donde termina lo humano, y viceversa. Se podría hacer un paralelismo con la antinomia de civilización y barbarie en tanto conceptos interdependientes e indisociables, tal como los analizó Jean Starobinski (2000). En ambos casos la mutua dependencia se patentiza a través de un tercer elemento, el de frontera. La frontera como límite y reenvío incesante de uno a otro lado.

En mi lectura de *Museo animal* quiero proponer que la frontera con el otro y con *lo otro* que sugiere el término “animal”, es un lugar deseado, perseguido por la narración, y que el movimiento fundamental de los personajes consiste en atravesar esa frontera. El deseo sería el de horadar los umbrales intangibles impuestos por instituciones que, como los museos, trazan líneas divisorias en la naturaleza. La posibilidad de una comunidad más allá de la división sería el horizonte hacia donde ir, una meta ética y política que la novela desliza como anhelo generacional, en divergencia con la ironía desencantada de la cultura posmoderna.

Es necesario reponer algo de la trama para que este primer acercamiento pueda comenzar a verse.

En una síntesis muy apretada, podría decirse que *Museo animal* narra la historia de una familia muy poco convencional que a su vez tiene muchas historias, a través de las cuales se recorre, con una mirada retrospectiva, la trayectoria cultural del último siglo XX. Si bien hay diversos narradores, el punto de vista que le da sentido a esta sucesión de relatos es el de un narrador cuyo nombre no se revela, tal vez porque su identidad se encuentra fragmentada y en constante tránsito. Se trata de un joven puertorriqueño radicado en Nueva York que recibe como legado los documentos de la familia y la misión de descifrarla.

En *Museo animal* abundan los enigmas, los desvíos, los camuflajes, los cambios de identidad y las alteraciones del nombre. De una forma u otra, todos los personajes se encuentren movidos por intensos impulsos de transformación. Pasemos revista.

Giovanna Luxembourg, el personaje que moviliza todo el relato, cuyo nombre de nacimiento es Carolyn Toledano, es una especie de Andy Warhol femenina, con su

cabello teñido de un rubio artificial, casi blanco, sus lentes de contacto verdes, el vestuario oscuro que oculta su cuerpo y recuerda su rechazo del contacto físico, su afición a los insectos raros, la moda y las máscaras, su tono neutro de voz y su uso de un español “sin procedencia clara” (recordemos que Warhol se llamaba Warhola, era de origen polaco y se había creado una identidad sofisticada que poco tenía que ver con la clase trabajadora de la que provenía). Exótica y teatral, se la asocia con una mantis, animal frágil, misterioso. Su padre, Yoav Toledano, es fotógrafo, otro artista de la imagen. Nacido en Israel, Yoav conecta a la familia con la antigua tradición de la diáspora. Él mismo es un ser errante que deja muy joven su país para conocer el mundo: España, Estados Unidos, América.... El apellido “Toledano” se remonta a la España del Renacimiento y a los comienzos del criptojudáismo, de modo que el camuflaje se encuentra en las raíces de su pasado familiar. Yoav a su vez cambia de nombre (pasa a llamarse Roberto Rotelli) cuando deja a su esposa e hija para exiliarse en un pueblo fantasma de Centroamérica. Al igual que Carolyn/Giovanna, desaparece detrás de un nuevo nombre y una nueva identidad. La madre, Virginia McCallister, luego llamada Viviana Luxembourg, es el más camaleónico de estos personajes. Proveniente de una familia de clase alta neoyorkina, Virginia pasa de ser modelo de revistas y socialité, a hípster, rebelde, revolucionaria, artista, subversiva y finalmente rea condenada por actos de terrorismo financiero perpetrados como acciones de arte conceptual. Virginia/Viviana asume la disidencia como un estilo de vida y una ética radical. El hecho de que su arte se ligue a la manipulación de la información pública y el *détournement* situacionista, buscando alterar la realidad para poner en jaque los sistemas de creencia -en este caso los medios de información-, es otra manera de cuestionar la normatividad social y el *fake* generalizado de la cultura capitalista.² El narrador que reúne todas estas historias es, a su vez, otro ser migrante. En sus noches de vagabundeo por Nueva Jersey y Nueva York proyecta escribir un libro que se llamará *La frontera invisible*, título que calza perfectamente a la propia novela. Su soledad de inmigrante es una prisión invisible, móvil, que se constituye de múltiples líneas divisorias, muros de lengua, herencia, memoria y expectativa, distancias intangibles difíciles de atravesar. Esos umbrales que no se ven pero se sienten, son, para él, espacios muy concretos de separación. “La frontera invisible era otro nombre para la mirada”, escribe con eco sartreano.

² Al respecto, véase Chaves Fernández, M. (2020). “*Fake News, Fake Noir, Fake Futures*. El complot y la lógica cultural del futuro en *Museo animal* de Carlos Fonseca”, en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, N°41, pp. 94-114.

Para Deleuze y Guattari, cuya presencia se intuye implícita en la referencia a lo animal, la línea de fuga equivale a una desterritorialización, una huida de las estratificaciones y atribuciones comprendidas por la organización cristalizada de la persona. La “frontera invisible” a la que se hace referencia en la novela podría ser el nombre de ese coto cerrado que los personajes ansían horadar para hacer rizoma con ese “afuera” que Deleuze y Guattari también relacionan con la multiplicidad animal.³ Cito *Mil mesetas*: “En un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad”.⁴ El ir hacia esa multiplicidad para aliarse con ella equivale a salirse del territorio acotado del yo personal.

Dentro de la ficción, “la frontera invisible” era además el título de la muestra que planean juntos el narrador y Giovanna. Se trata de una exhibición inspirada en las máscaras del movimiento zapatista, presentada al final de la novela como un episodio clave, fulgurante, la culminación de líneas de sentido previamente trazadas. La exhibición tiene lugar en San Juan de Puerto Rico, la ciudad natal del narrador, de modo que es a la vez un punto de partida y de regreso (“De todos los objetos de deseo, me dije al reconocer el indudable verde de los trópicos, el más seductor y temible era sin duda aquel que reflejaba nuestro propio origen”).⁵ Junto al impacto del retorno, el narrador experimenta un momento de iluminación estética. Sucede cuando descubre, expuestas a lo largo de “un pasillo larguísimo y un tanto oscuro”, unas máscaras del movimiento zapatista acompañadas por una cita del Subcomandante Marcos, que dice lo siguiente: “Para que nos vieran, nos tapamos el rostro; para que nos nombraran, nos negamos el nombre; apostamos el presente para tener futuro; y para vivir... morimos”. Es aquí cuando cobra finalmente sentido el enigmático título de “museo animal”.

El zapatismo, sabemos, enarboló el pasamontaña como un manifiesto. No lo utilizó únicamente como medida de protección, sino que le dio un valor político y performático. La supresión del rostro individual permitía la manifestación del cuerpo colectivo: “En esas máscaras” -dice el narrador de la novela- “la selva volvía a perderse en su anonimato”.⁶ Era una declaración de soberanía que anulaba las identificaciones personales en favor de una existencia comunitaria.

³ “Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras”. Deleuze, G. y Guattari, F. (2002 [1980]). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos, p. 14.

⁴ *Ibidem*, p. 245.

⁵ *Ibidem*, p. 409.

⁶ *Ibidem*, p. 63.

Para entender mejor qué implica este acto de ocultamiento y manifestación en el contexto de *Museo animal*, podemos recurrir a la interpretación que planteó Paul Beatriz Preciado cuando el Subcomandante Marcos pasó a llamarse Galeano en homenaje a un compañero caído. Ese cambio de nombre, que reafirmaba la soberanía y plasticidad de la propia presencia, puede ponerse en serie con el cambio de nombre de los demás personajes dentro de la novela. Para Preciado, el gesto de mutación del Subcomandante Marcos-Galeano reforzaba el poder performático de la máscara y podía en este sentido leerse como una operación “trans”, una acción de tránsito hacia un lado y otro de las identidades:

En los zapatistas, los nombres prestados y los pasamontañas funcionan como lo hacen en la cultura trans los segundos nombres, la peluca drag, el bigote o el taconazo: como signos intencionales e hiperbólicos de un travestismo político-sexual, pero también como armas queer-indígenas que permiten enfrentarse a la estética neoliberal. Y esto no se hace a través del verdadero sexo o del auténtico nombre, sino a través de la construcción de una *ficción política viva* que resiste a la norma.⁷

De todas las partes del cuerpo, no hay dudas de que la cara es, junto con la huella digital, la más susceptible de ser inventariada, procesada y clasificada. Su ocultamiento permite evadir tanto la vigilancia y el castigo, como el sometimiento a prácticas discriminadoras. Una política de camuflaje que desarma las constricciones concentradas en el semblante como sede de la identidad es entonces, qué duda cabe, un ejercicio de emancipación.

Fuga, animalidad y camuflaje se conectan en el terreno conceptual de la novela, así como en el campo teórico de la biopolítica. Señala Gabriel Giorgi en *Formas comunes* (2014) que la línea divisoria entre lo humano y lo animal se corresponde con “los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar”.⁸ Vidas amparadas por la ley (*bios*) y vidas “nudas”, desprovistas de

⁷ Preciado, P. B. (2019). “Marcos forever”. En *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, p. 117. El texto de Preciado sobre el Subcomandante fue difundido en distintos medios y redes en el año 2014.

⁸ Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, p. 15.

investiduras legales (*zoé*) (sabemos que esta es una distinción de Giorgio Agamben).⁹ La animalidad en este sentido viene a ser, tal como afirma Roberto Espósito, el límite en los confines de lo humano.¹⁰ Giorgi: “lo animal se vuelve un umbral de exploración crítica y de interrogación estética”,¹¹ una frontera que permite pensar, de un lado y otro de la división, cómo se construye esa entidad civil, social y jurídica denominada “persona”.¹²

En *Museo animal* todos buscan escaparse de las personas que debieron ser de acuerdo con su nacimiento para elegir una manera propia de habitar el mundo y perderse en el “anonimato de la selva”. Nuevos nombres, vestiduras, camuflajes, máscaras que anulan la individualidad... No se trata de fugas evasivas, sino de búsquedas de algo que permita atravesar esas “fronteras invisibles” que las instituciones sociales, educativas, religiosas o políticas erigen entre las identidades. Cuando el narrador experimenta el poder del mensaje zapatista intuye la posibilidad de un futuro deseable: “Un mundo, me dije, en el que todavía existían frases para los malestares era un mundo redimible”.¹³

En el momento de la exposición en su ciudad natal, luego de leer la cita del Subcomandante y encontrar a través de esas palabras la posibilidad de un “mundo redimible”, el narrador define la naturaleza de esa redención: consiste en horadar membrana que nos separa del otro y lo otro. “Sentí entonces un vértigo extraño, la sensación de haber llegado a esa frontera invisible en la que las miradas se confundían detrás de un dolor común que poco tenía que ver con las tragedias y las farsas”.¹⁴ Situado en la frontera, no más acá ni más allá, entre lo propio y lo común, el personaje descubre un espacio donde por fin puede volverse anónimo e impersonal, en el sentido que le da Roberto Espósito a esta palabra. Cito al narrador: “Un dolor que abolía los géneros y

⁹ La distinción bíos/zoé es desarrollada por Agamben G. (2018 [1995]). *Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

¹⁰ Según Espósito, la noción liberal de “persona” se constituye a partir de una distinción jerárquica entre facultades superiores e inferiores análoga al régimen de diferenciaciones entre vidas dignas de protección y vidas prescindibles. Frente a esta limitación, Espósito propone desarrollar el de “lo impersonal”, no como una impugnación sino como una apertura de la persona hacia aquello que la excede: “Lo impersonal se sitúa fuera del horizonte de la persona, pero no en un lugar que no guarde relación con ella, sino más bien en su confín. Para decirlo de modo más preciso, se sitúa sobre las líneas de resistencia que cortan su territorio impidiendo, o al menos contrastando, el funcionamiento de su dispositivo excluyente”. Espósito, R. (2029). *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, p. 27.

¹¹ Giorgi, G. *op cit.*, p. 22.

¹² Cabe citar aquí la siguiente observación de Carlos Fonseca: “No hay que olvidar que, como nos recuerda la magnífica película de Bergman, para los griegos persona era la palabra designada para la máscara que llevaba el actor o la actriz”. Sequeira, J. (2020). “La ficción es una forma más potente de pensar. Entrevista con Carlos Fonseca”, en Fundación Pablo Neruda. Disponible en línea: <https://cultura.fundacionneruda.org/2020/06/04/la-ficcion-es-una-forma-mas-potente-de-pensar-entrevista-con-carlos-fonseca/> [Consultado el 23 de agosto de 2022].

¹³ *Ibidem*, p. 424.

¹⁴ Fonseca, C., *Museo animal, op. cit.*, pp. 424-425.

dentro del cual convivían la mirada vacía de la lectora del bar del Bowery, los ojos cansados del viejo Toledano contemplando el revolotear de las gallinas huérfanas, el rostro tatuado del tartamudo y las palabras incomprensibles del imaginario William Howard, el rostro cansado de Giovanna y la confusión del pequeño vidente. Nos vi a todos allí, en esa gran marcha de los insomnes”.¹⁵

En conclusión: si lo animal comienza en el límite de la persona, si existe una posible comunión con el otro y con lo otro, el objeto de deseo del narrador -deseo de integrarse a lo impersonal- es alcanzado en ese borde donde las estratificaciones son abolidas. Allí, en ese punto que la novela describe como una experiencia fugaz de redención estética, el personaje, es decir la narración, llega finalmente a su término.

Bibliografía

- Chaves Fernández, M. (2020). “*Fake News, Fake Noir, Fake Futures*. El complot y la lógica cultural del futuro en *Museo animal* de Carlos Fonseca”, en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, N°41, pp. 94-114.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002 [1980]). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos.
- Fonseca, C. (2017). *Museo animal*. Barcelona: Anagrama.
- Pérez Firmat, G. (1994). *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press.
- Preciado, P. B. (2019). “Marcos forever”. En *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, pp. 115-117.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sequeira, J. (2020). “La ficción es una forma más potente de pensar. Entrevista con Carlos Fonseca”, en Fundación Pablo Neruda. Disponible en línea: <https://cultura.fundacionneruda.org/2020/06/04/la-ficcion-es-una-forma-mas-potente-de-pensar-entrevista-con-carlos-fonseca/> [Consultado el 23 de agosto de 2022].
- Esposito, R. (2029). *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.

¹⁵ *Ibidem*, p. 425.

- Vermeulen, T. y Van Den Akker, R. (2010). "Notes on Metamodernism". *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2. Disponible en línea: <
<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3402/jac.v2i0.5677>> [Consultado el 25 de agosto de 2022].
- Alÿs, F. (2006). *A Story of Deception / Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006*. Buenos Aires: Malba.
- Solórzano-Alfaro, G. (2019). "La escritura trashumante. Una conversación con el escritor Carlos Fonseca", en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, N°38, pp. 285-294.
- Starobinski, J. (2000). "La palabra civilización". En *Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la de las luces*. Madrid: A. Machado Libros, pp. 15-70.