

CUANDO LOS CHANCHOS VUELAN:
EL GIRO PORCINO Y LA ORALIDAD EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA DEL FIN DE LA
MODERNIDAD¹

José Antonio Mazzotti
Tufts University

Casi podría decirse que cada tendencia poética, cada periodo de mediana duración en la literatura “cultura” hispanoamericana, tiene una abierta o solapada inclinación a identificarse o identificar la poesía o el poeta con un determinado animal. El gesto en sí no es nuevo ni estrictamente poético, pues hay mascotas y símbolos animales en todas las culturas y en todos los contextos, pero creo que valdría la pena preguntarse por qué el cisne rubendariano se convirtió a principios del siglo XX en el búho postmodernista, y luego éste en el “pájaro salvaje” y otros seres del bestiario vallejiño o, más adelante, en el choncho, como en la poesía de José Emilio Pacheco y Antonio Cisneros, dos de los mayores poetas del conversacionalismo que se va. Sin negar la existencia de otros animales en el bestiario poético de la región, en las próximas páginas examinaré las configuraciones del cerdo en la poesía de éstos y otros autores, insertándolas en los grandes procesos de modernización y postmodernización latinoamericanos. A la vez, me interesará examinar el declive o caída más reciente sufrida por el animalito desde las alturas que una vez alcanzó, prestando especial atención al papel de la oralidad y al desarrollo actual de la industria agropecuaria y el imaginario que éste puede producir en la formación de dichas identificaciones porcinas.

Para ello, conviene recordar que los variados procesos de modernización en América Latina han pasado por inmensas contradicciones que han llevado a la convivencia y superposición de formaciones sociales y culturales de estirpe señorial con otras que atienden al libre mercado y el debilitamiento de los estados nacionales, al más puro estilo del modelo neoliberal.² Como señaló alguna vez el crítico de arte Gustavo Buntinx, en muchos países de América Latina la postmodernidad se resume en la imagen de la señora de la casa hablando en el teléfono móvil mientras llama a la criada con una campanita de plata. Hablar de modernidad y postmodernidad en América Latina es abrir, pues, una caja de Pandora, un universo en que se mezclan dimensiones temporales y espaciales que redefinen y a la vez renuevan la relación neocolonial del subcontinente con el capital transnacional.³

El fenómeno se remonta por lo menos al final de la “larga espera”, nombre que usa Halperin Donghi para referirse a las décadas previas a la re inserción de la economía latinoamericana en el circuito imperial occidental durante el siglo XIX (Halperin Donghi 134-206). El final de esta fase histórica coincide con los inicios del Modernismo y su especialización del *métier* de poeta, es decir, la separación del escritor de las funciones celebratorias que antes le

asignaran los caudillos y luego “el rey burgués”, como estudiara Rafael Gutiérrez Girardot (25-49). Así, el “cisne de pausadas formas” de Rubén Darío pasaría a convertirse en el símbolo de la poesía por su alejamiento del utilitarismo y por su carácter “puro”, ajeno al convencionalismo de los animales domésticos y a la fealdad y torpeza del albatros baudelairiano. El cisne, además, es capaz de elevarse a las alturas celestiales, con lo que renueva el antiguo ideal heroico de la poesía y la extrañeza del poeta moderno frente a un mundo regido por la racionalidad, el orden y el gusto filisteo de las burguesías triunfantes.

Pero el elitismo implícito del cisne modernista se vio pronto cuestionado por la atención al terruño provinciano, donde los cisnes resultaban ajenos a la fauna latinoamericana y, por lo mismo, forzados. “Tuércele el cuello al cisne”, decía el poeta mexicano Enrique González Martínez, expresando un sentir generacional que privilegiaría a otros animales más cercanos a una concepción de la poesía como misterio, saber secreto y observación “del alma de las cosas”. Así, el búho resultaba para González Martínez un pájaro más afín al enigma de la poesía y, además, seguía estando vedado al vulgo. Pero no se rompía con la idea del carácter aéreo de la poesía ni se traicionaba su rigor excluyente, alejado del ámbito doméstico. Cisnes y búhos correspondían, pues, a una concepción de la poesía como lenguaje elevado que, con distintas variantes, se mantuvo sólida durante las vanguardias.

El propio Vallejo avizoraba este carácter alterizado de la poesía al sugerir en el poema “Idilio muerto” de *Los heraldos negros* (1919) que la poesía podía llegar a un nivel animal de expresión ante el dolor extremo: “Y llorará en las tejas un pájaro salvaje”, concluye el poema, que, sin embargo, no elimina en la obra vallejiana otras identificaciones con animales fuera del ámbito doméstico. Así, arañas, cóndores y pumas desfilan por la poesía de Vallejo como dobles del poeta y pueblan su universo de manera profusa, encarnando distintas instancias de su perfil literario, definido obviamente por una preferencia hacia el bestiario americano.

Y en Huidobro, el “alto azor” es emblema del poeta en su caída eterna, que llega en el Canto VII del célebre poema (1931) a la instauración de los ruidos guturales como forma de expresión de la subjetividad disidente de la modernidad.

La zoología poética abunda en el postmodernismo literario y la vanguardia (habría que recordar también el “caballo verde para la poesía” de Pablo Neruda), pero no quiero alargar demasiado este recuento para poder llegar al animal y los poetas que nos interesan. Se trata, como ya está anunciado, del cerdo, chanco, puerco, marrano, o cochino, ese mamífero terrestre de milenaria relación con la especie humana, y que ocupa un lugar prominente en el imaginario social y moral de distintas sociedades.

El cerdo tiene en la poesía hispanoamericana antecedentes discretos, pero valiosos. En el siglo XIX, por ejemplo, el poema-fábula “El cerdo y el gorrión” del escritor y político José Manuel Marroquín (1827-1908) plantea la dicotomía bajo/alto, correspondiente a ambos animales en relación con el prestigio poético. El cerdo, con su torpeza y sus gruñidos es, obviamente, la

antítesis del gorrion inocente y herido, y por lo tanto de la poesía (Marroquín 14-15). Su definición obedece a la ya antigua imagen de su cercanía al fango, la miasma, el excremento y la basura. Imposible que en una poética tradicional como la del romanticismo decimonónico el cerdo pudiera ocupar ningún lugar de prestigio.

Llegando al siglo XX y el negrismo de entraña vanguardista, vemos también que el chanco aparece en “Danza negra” (1937), de Luis Palés Matos, en el verso que dice: “Y el cerdo en el fango gruñe: prú-prú-prú”, con lo que se corrobora la imagen sucia del animalito y, especialmente, su sonoridad desagradable, incompatible con la poesía (*Tuntún de pasa y grifería* 7).

Octavio Paz en *Piedra de sol* (1957) se refiere a “el cerdo uniformado”, es decir, al representante de la ley y el orden, como un ser vil y rastrero, en oposición a la libertad e ideales del poeta (*Piedra de sol* 36).

Las menciones anteriores se encuadran en una concepción antiquísima acerca del cerdo como animal abyecto, situado en una otredad ontológica que, cuando toca a los humanos, los denigra y los convierte en seres inferiores que merecen desprecio, rechazo y persecución. En términos lacanianos, el cerdo sería el fantasma de nuestra propia animalidad, por encima de la que tratamos de elevarnos para estabilizar nuestras propias aristas identitarias, cuestionando así el ego humanista como constructo imaginario (ver Lacan 282)

En el imaginario semítico y luego occidental, el cerdo ha sido vilipendiado, junto con otros animales de pezuña doble, hasta el punto de no ser ni siquiera comestible. Si bien esta prohibición puede tener su origen en razones sanitarias (por la triquina y otras enfermedades que derivarían de su consumo), hoy las sociedades cristianas, con sus distintos grados de secularización, aceptan al cerdo como parte de su dieta y hasta se le presenta como una alternativa saludable, e incluso estimulante de la actividad sexual, frente a la carne roja.⁴ Unos chicharrones crocantes, unas jugosas chuletas o unas suaves patitas con maní forman parte del menú de muchos hogares y tradiciones culinarias nacionales, en América Latina y el resto del mundo. El cerdo, sin embargo, es mucho más que un simple alimento. Curiosamente y como mencionaba antes, su imagen constituye uno de los pilares de la denigración arquetípica. Los hombres libidinosos, por ejemplo, son llamados cerdos. Las personas que comen en exceso, cerdas. Los que se conducen en la vida con una doble moral, cerdos (y de ahí el histórico epíteto de marranos aplicado a los conversos en la España de la Reconquista). La gente sucia o de modales antihigiénicos, cerda.

Y, sin embargo, por encima de su embarramiento físico y supuestamente moral, los estudios biológicos sobre este animal indican que puede llegar a tener un grado de inteligencia igual o superior al del perro y que, debidamente entrenado, logra ser un acompañante ideal, como le ocurre al famoso chanchito mascota del actor George Clooney.

Este giro sobre la inteligencia del cerdo y su progresiva, aunque aun leve, cercanía a la humanidad, ha hecho que se le mire en tiempos recientes con ojos más generosos y que resulte un animalito carismático, como se ve en el personaje del libro para niños *Olivia the Pig* o en la

taquilleras películas *Charlotte's Web* y *Babe*, en que un cerdito astuto y valiente salva la situación de toda una granja.

Volviendo a la poesía hispanoamericana, luego de las estigmatizaciones de un Palés Matos o un Octavio Paz, a mediados del siglo XX, la entrada del chanco en el imaginario del género desde una simpatía más clara coincide con la entronización del estilo conversacional que se fortaleció con el impulso de la antipoesía y del exteriorismo. El estilo conversacional, llamado también “el británico modo”, ya contaba con importantes antecedentes en la llamada “otra vanguardia” desde la década de 1920. Su temprana aparición se dio con un libro de características muy diferentes de las de la vanguardia de influencia francesa, italiana y española, prevalente en aquellos mismos años. Se trata de *El soldado desconocido*, de 1922, del nicaragüense Salomón de la Selva, una colección de poemas inspirados en la experiencia del autor como soldado en la Primera Guerra Mundial e influido por el imaginismo anglosajón, en un estilo en el que casi no se encuentra la imagen transgresora de la lógica semántica ni la apelación al inconsciente, ambas tan típicas de la vanguardia europea continental. De la Selva había vivido en los Estados Unidos desde su adolescencia y escribe aislado del influjo de las vanguardias europeas continentales, a diferencia de la mayoría de otros poetas hispanoamericanos del momento. En el ya mencionado artículo sobre “la otra vanguardia” de José Emilio Pacheco (1979) se sitúa a De la Selva junto con el mexicano Salvador Novo y sus *Poemas proletarios* de 1934, así como con las traducciones de poesía norteamericana hechas por Pedro Henríquez Ureña en los años 30. Pacheco delimita la especificidad de esta línea poética que prefiere privilegiar la imagen visual y los temas sórdidos y populares, e incluso transferir o traspasar la palabra (como lo señalaría también Pedro Lastra en un ensayo de 1986) a personajes populares, haciéndolos aparecer como verdadera voz poética de los textos. La dicción prosaísta de la vanguardia anglonorteamericana sobrevivió latentemente hasta que desde los años 50 la antipoesía de Nicanor Parra y el incipiente exteriorismo de Ernesto Cardenal facilitaron la entrada generalizada de lo que vendría a constituirse con el tiempo en la retórica del “británico modo”.

Antonio Cisneros y su chanco productor de poesía

Antonio Cisneros es uno de los más notables poetas peruanos de la segunda mitad del siglo XX. Su poesía introduce un aire novedoso en el lenguaje “culto” de la tradición poética peruana, empantanada a fines de los años 50 en la dicotomía entre “puros” (o seguidores de la post vanguardia y el post simbolismo de estirpe francesa) y “sociales” (o seguidores de la poesía política surgida de la guerra civil española y específicamente del Vallejo de los *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*). Las fronteras entre ambas líneas de la poesía de la llamada “generación del 50” empezaron a difuminarse gracias al estilo desenfadado y conversacional que

autores de la hornada siguiente como Luis Hernández, Javier Heraud, Manuel Morales y el propio Cisneros empezaron a usar a partir de sus lecturas de la poesía anglo-norteamericana.

En su sexto libro, *Como biguera en un campo de golf*, de 1972, Cisneros despliega una visión desencantada e irónica sobre el mundo moderno, dando cuenta de sus viajes por Europa en la década anterior y de sus vivencias dentro de una concepción *beatnik* del posicionamiento del poeta en la sociedad. El libro comienza con un ejemplo notable de la entrada del chanco en la poesía hispanoamericana con ojos no estrictamente condenatorios. Se trata del “Arte poética 1”, que dice:

Arte poética 1

1

Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero
mete su trompa entre la Realidad
se come una bola de Caca
eructa
pluajj
un premio

2

Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero
mete su trompa entre la Realidad
—que es cambiante—
se come una bola de Caca Nueva-
eructa
—otra instrumentalización—

3

Un chanco, etc.

(*Como biguera en un campo de golf*, 1972, en Cisneros 139)

La ironía de Cisneros plantea una continuidad histórica del poeta frente a “la Realidad” (con mayúscula), desde tiempos de sumisión gnoseológica, frente a la aparente inalterabilidad del objeto, como en la Ilustración, hasta las modernas interpretaciones hegelianas y marxistas sobre el carácter dialéctico del mundo que, sin embargo, está regido por leyes subyacentes, llámense el ideal del espíritu o el modo de producción económica. Lo cierto es que el chanco-poeta cisneriano mete su trompa en la realidad de su época y tiene que digerir lo que para otros sería lo peor, la “bola de Caca”, pero que para el chanco-poeta es un bocadillo más entre los muchos que esa realidad le ofrece. A la vez, la “bola de Caca” extraída de la “Realidad” (ambas con mayúsculas) podría simbolizar la quintaesencia de un mundo completo y no sólo uno de sus componentes más incómodos.

Lo interesante es que el producto de esa operación es sonoro: un eructo que le vale al chanco-poeta reconocimiento público y coloca al auditorio en posición de identidad porcina compartida. Esa sonoridad se hace presente desde el mismo juego de consonantes nasales del verso que sirve de *leit motiv*: chanco / hinch / pulmones / gran / limonero. Mencionemos también la distribución casi regular de los acentos y, ya en el plano estrictamente visual, la distribución gráfica del poema en figuras cónicas invertidas que de alguna manera representan el proceso digestivo y defecatorio al cual se alude como acto de producción poética.

Como parte de esos recursos “epatantes”, la visión de Cisneros sobre el “establishment” literario coincide con un anarquismo contestatario frecuente aún a principios de los 70. Lo curioso es que el mismo Cisneros ya era para entonces un poeta muy reconocido y “oficial”. Había ganado el Premio Nacional de Poesía del Perú en 1965 con el poemario *Comentarios reales de Antonio Cisneros*, una visión mordaz de la historia del Perú, y el internacional y consagratorio Premio Casa de las Américas en 1968, por el libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, que expresaba simpatía por la guerrilla foquista de los 60 y por la entonces cautivante Revolución Cubana. El chanco-poeta de “Arte poética 1” es, pues, un personaje, *malgré lui*, orgánicamente entrelazado con su medio, en el cual se reconoce la existencia de “un gran limonero” (árbol aromático y de connotaciones positivas y saludables) junto con los excrementos que el chanco consume. Nuestro chanco-poeta sigue siendo “la voz de la tribu”, aun cuando esa voz sea denigrada y apele al feísmo de la tradición antimoderna de la moderna poesía occidental.

Este chanco, además, produce poemas-eructo de manera natural, digestiva, como en un proceso en que la voluntad juega un papel secundario. Se entronca, por lo tanto, en la tradición romántica de la escritura por inspiración, aunque teniendo cuidado de ubicar el numen en las coordenadas terrenales de la experiencia personal. Después de todo, el chanco mismo se encuentra con esa Realidad (cambiante o no) que le produce una reacción visceral y lo convierte en un *medium* de una voz más alta, aunque el producto sea en sí mismo repugnante. Pese a ello, aun expuesto a los límites del asco, el eructo es aplaudido y hasta instrumentalizado, con lo que el estatuto de la poesía pierde toda solemnidad.

Pacheco y sus chanchos: el sufriente (“Preguntas sobre los cerdos...” y “Cerdo ante Dios”) y el gozoso (“Circe”)

Otro notable autor del ciclo conversacional, José Emilio Pacheco, es conocido por su prolífica obra, en la que se encuentran decenas de poemas dedicados a distintos animales, o que meditan de manera profunda sobre ellos. En su recolección *Álbum de zoología* de 1985 (traducido al inglés como *An Ark for the New Millenium*, 1993), Pacheco agrupó ochenta poemas correspondientes a los más diversos animales, distribuidos según su medio natural de existencia (agua, tierra, aire, fuego). Entre los animales de tierra destaca el cerdo, en tres poemas que revelan perspectivas aparentemente contrapuestas, pero finalmente complementarias.

Pacheco plantea la identidad del poeta con el cerdo de una manera menos sarcástica que Cisneros, aunque también abre espacio para plantear la animidad (en el sentido de alguna forma de inteligencia y espiritualidad) en el animalito.⁵ El primer poema mencionado, “Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos”, revierte los términos de la bajeza física y nominal del cerdo por la bajeza moral de los humanos que lo ceban y devoran de manera casi bestial. En cualquier caso, los cerdos del poema sienten el engaño y lo expresan con dolorosísimos gruñidos y gritos de espanto, prácticamente humanos. Veamos:

Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos

¿Existe otro animal que nos dé tanto?
Jovellanos

¿Por qué todos sus nombres son injurias?
Puerco marrano cerdo cochino chancho.
Viven de la inmundicia; comen, tragan
(porque serán comidos y tragados).

De bruces y de hinojos roe el desprecio
Por su aspecto risible, su lujuria
Sus temores de obsceno propietario.

Nadie llora al morir más lastimero,
Interminablemente repitiendo:
Y pensar que para esto me cebaron,
Qué marranos qué cerdos qué cochinos. (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*, 1969)

La inversión de papeles implica la animalización de los humanos y la humanización de los cerdos, con lo que Pacheco borra las fronteras convencionales entre naturaleza y cultura. El cerdo imprec a los humanos su falsedad moral, su falta de sensibilidad, su cobardía, y lo hace emitiendo alaridos “lastimeros” que adquieren así un estatuto comunicativo y retórico mucho más podoroso que cualquier condena articulada en el lenguaje humano. No son ya entonces sólo los gruñidos, sino los gritos de dolor de los cerdos los que producen indirectamente la condena del poeta sobre sus propios semejantes.

Esta operación semántica guarda resonancias bíblicas, pero extendidas más allá de los consabidos martirios del *homo sapiens*. Se trata de dar lugar a un posicionamiento desde la perspectiva de los animales sufrientes, valorando su grito en el mismo rango de importancia del lenguaje humano. En este sentido, el poema de Pacheco extiende la noción de oralidad hacia una

sensibilidad ecológica, consuetudinariamente maltratada por el egoísmo y el cinismo de la especie dominante.

En un poema posterior, “Cerdo ante Dios”, la compasión por el animalito degollado produce una crisis de conciencia en el poeta-niño que empieza desde los siete años a descreer de las grandes narraciones trascendentes sobre la religión y la infalibilidad de Dios. Dice el poema:

Cerdo ante Dios

Tengo siete años. En la granja observo
 por la ventana a un hombre que se persigna
 y procede a matar un cerdo.
 No quiero ver el espectáculo.
 Casi humanos, escucho
 alaridos premonitorios.
 (Casi humano es, dicen los zoólogos,
 el interior del cerdo inteligente,
 aun más que perros y caballos).
 Criaturitas de Dios, los llama mi abuela.
 Hermano cerdo, hubiera dicho san Francisco.
 Y ahora es el tajo y el gotear de la sangre.
 Y soy un niño pero ya me pregunto:
 ¿Dios creó a los cerdos para ser devorados?
 ¿A quién responde: a la plegaria del cerdo
 o al que se persignó para degollarlo?
 Si Dios existe, ¿por qué sufre este cerdo?
 Bulle la carne en el aceite.
 Dentro de poco tragaré como un cerdo.
 Pero no voy a persignarme en la mesa. (*Desde entonces*, 1980)

Aludir a “la plegaria del cerdo” es una clara toma de posición hacia la humanización del animal. A la vez, el “tragar como un cerdo” invoca la ya aludida transformación del ser humano en bestia. Y los “alaridos premonitorios” revelan nuevamente la conciencia del carácter comunicativo de la oralidad porcina, comparable a la de sus degolladores. El poema apela así a las fibras culposas de la educación cristiana para construir una imagen del poeta como ser disidente que, sin embargo, sigue formando parte de la tribu. Su solidaridad con el cerdo no lo lleva a desarraigarse del tejido social; simplemente a cuestionar los ritos mediante los cuales se pretende colocar al ser humano por encima de la moral y la “animidad” de los animales. En ese sentido, Pacheco coincide con Cisneros en el descreimiento y secularización de la identidad del poeta. Ambos plantean un

distanciamiento de la sociedad que no llega a ser una ruptura con la creencia de un posible mejoramiento general o de encajamiento del poeta dentro del conjunto.

Más adelante, en el poema “A Circe, de uno de sus cerdos”, Pacheco apostará incluso por la identificación plena de la voz poética con uno de los porcinos de la maga, a fin de mantenerse a su lado y poder contemplar esa encarnación del ideal poético, en gesto típicamente romántico. A la vez, la identificación de la voz poética con uno de los cerdos de Circe plantea un papel poco solemne para el poeta, consecuente con la consigna parriana de que “los poetas bajaron del Olimpo”. Veamos:

A Circe, de uno de sus cerdos

“Circe abrió las puertas de la pocilga y sacó a mis compañeros
en figura de cerdos de nueve años”

Odisea, rapsodia X

De entre todas las bestias
Que en mi cuerpo lucharon contra mi alma
Acabó por triunfar el cerdo.

Circe, amor mío, cuánta paz y felicidad sabernos
Nada más cerdos. No ambicionar
La aprobación de nadie,
No suplicarle a nadie: entiéndeme,
Tienes que comprenderme, soy falible, perdóname.

No hay embrujo tan grande como el placer
De revolcarnos en el lodo:
Tú la hechicera, yo el cerdo.

Qué triste dicha ser uno más de tus cerdos.
Somos tu piara, la zahúrda es tu templo.

Disfruta, Circe, la pasión de tus cerdos.
Paga en amor la humillación de tus cerdos. (*Los trabajos del mar*, 1983)

Al admitir el sujeto poético que diversas bestias lucharon en su cuerpo contra su alma, y que de todas triunfó el cerdo, se da espacio a la idea de que todos llevamos dentro uno o más animales, diversas formas primitivas de ser en el mundo, de aceptarnos como animales según las

circunstancias. La alegoría de Circe y sus cerdos hechizados es el correlato para una historia de amor en la que el poeta acepta su condición distante del ser amado, tanto en lenguaje como en corporalidad, pero a la vez apuesta por la comprensión de la amada apelando a su misericordia al observar la extrema humillación en la que es capaz de caer el poeta. Continuando con el viejo tópico del amor cortés, en que el poeta se sitúa en el extremo opuesto de la perfección y belleza de la amada, el cerdo de Pacheco en este poema adquiere la dignidad del amor incondicional y la entrega plena al ideal del amor. Resulta, así, un cerdo finalmente humano.

* * *

Cisneros y Pacheco, dos grandes poetas del ciclo conversacional, han hecho con el cerdo lo que Darío hizo con el cisne o Vallejo con el “pájaro salvaje”. A pesar de que hay otros animales en el bestiario de cada uno de ellos (sobre todo en Pacheco, en el que aparecen murciélagos, salamandras, pulpos y otros bichos), el cerdo resume una serie de características que coinciden con la identidad del poeta en la sociedad moderna: internamente puro, socialmente vilipendiado, sanitariamente contrapuesto a una idea de higiene que va de la mano con la definición básica de la modernidad como ampliación de las posibilidades de la experiencia humana.

Pero ¿qué pasa cuando el cuestionamiento de esa concepción progresiva y lineal de la experiencia humana comienza ser cuestionada por su ocultamiento y represión de otras racionalidades?

¿Por qué ya no vuelan los chanchos en el neobarroco y la dispersión del lenguaje poético finisecular?

Para ensayar una respuesta, recordemos lo que nos dice Jonathan Safran Foer, en su reciente libro *Eating Animals*, donde señala que

hay cerdos salvajes en cada continente excepto la Antártida, y los taxonomistas cuentan dieciséis especies de cerdos en total. La especie que comemos, los cerdos domésticos, contiene a su vez una serie de híbridos, que a diferencia de las especies salvajes, no son producto de la evolución natural. Los granjeros producen las mezclas de cerdos domésticos pareando selectivamente ejemplares con características particulares a través de la inseminación artificial. Hoy el 90% de las granjas de cerdos usan la inseminación artificial como medio de reproducción [...]. (156-157; traducción mía)

Foer continúa con la comparación con las variedades de perros y gatos ensayadas por los criadores profesionales, según la preferencia por un tamaño, un pelaje, una disposición para la caza, determinados rasgos estéticos, etc. En el caso de los cerdos, los cruces ensayados se hacen

con el motivo de resaltar determinados rasgos en el animal. El problema es que algunos de estos rasgos le importan más al productor, como la indispensable tasa de conversión del volumen del animal en carne comestible, mientras que otros rasgos le importan más al consumidor, como cuánta grasa tienen los músculos del animal. Y, finalmente, otros rasgos podemos imaginar que le importan más al cerdo, como la susceptibilidad para la ansiedad o los dolorosos problemas en las piernas que el excesivo peso acarrea. Como los rasgos que les importan a los granjeros, los consumidores y los cerdos son todos diferentes, suele ocurrir que los granjeros producen animales que sufren más agudamente porque sus cuerpos representan las características que les importan más a la industria y los consumidores. La libertad y bienestar del cerdo pasan completamente a un último plano.

La analogía que propone Foer está en el caso del pastor alemán puro. Se trata de una raza de perro cuya parte posterior “está más cerca al suelo cuando el animal está parado, de modo que siempre parece que está vigilando o dispuesto a saltar” (Foer 157). Los criadores de perros consideraron este aspecto como algo deseable. Durante generaciones seleccionaron ejemplares para crear perros con piernas posteriores más cortas. Como consecuencia, los pastores alemanes, inclusive los de más puro *pedigree*, sufren desproporcionadamente hoy de displasia en las caderas, una dolorosa condición genética que fuerza a muchos dueños a condenar a sus “mejores amigos” al sufrimiento, la eutanasia o a intervenciones quirúrgicas de miles de dólares (157). Para todos los animales de granja, sin importar en qué condiciones deben vivir (sean “suelos en el corral” u “orgánicos”) —sostiene Foer— su diseño los destina al dolor. “La granja industrial, que permite a los granjeros lograr altas ganancias a partir de animales enfermos tratados con antibióticos u otros fármacos, y en espacios mayor o menormente reducidos, ha creado nuevas y monstruosas criaturas” (157).

Concluye Foer:

La demanda por carne pura de cerdo (‘la otra carne blanca’, como se la publicita) ha llevado a la industria porcina a crear cerdos que no sólo sufren más de problemas de piernas y males cardíacos, sino de mayor susceptibilidad, miedo, ansiedad y estrés [...]. Estos animales excesivamente estresados tienen preocupada a la industria porcina, no sólo por el bienestar mismo de los cerdos, sino porque el estrés afecta negativamente el sabor de la carne. Como se sabe, los animales estresados producen mayor ácido, que tiende a quebrar la fibra muscular del animal, del mismo modo como los ácidos gástricos disuelven los alimentos en nuestros estómagos. (157)

Qué diferencia, entonces, el chanco cisneriano bajo su gran limonero, comiendo libremente su bola de caca, o el cerdo que eleva plegarias lo mismo que el granjero que lo ejecuta,

en el poema de Pacheco, o el cerdo amante de Circe, todos humanizados, de estos cerdos genéticamente alterados de la industria porcina y ganadera en general.

La poesía conversacional, como los ideales libertarios y humanistas que subyacen a ella, difícilmente podría identificarse con los cerdos casi automatizados y sufrientes, masivos, de fines del siglo XX y principios del XXI. Quizá humanizar a los cerdos u otros animales en la poesía no sea ya una alternativa viable para la configuración de sujetos poéticos postconversacionales. Quizá esos mismos sujetos hayan interiorizado la imposibilidad de la plegaria porcina y hecho del “eructo” cisneriano un silencio sordo y sórdido, ajeno a la comunicación. En tal sentido, la poesía postconversacional estaría apartándose de la práctica discursiva zoófila que busca en determinados animales una representación de la naturalidad de la materia prima (la voz, el canto, el graznido, o simplemente el gruñido) de la misma poesía, es decir, el lenguaje de la norma coloquial. Al apartarse de este referente y vehículo tan central en la poética conversacional, la poesía más reciente busca en otros recursos el perfil de su diferenciación. De hecho, la propia construcción de un sujeto poético no pasa necesariamente por la centralidad del humanismo que suele plasmarse en una teleología social en la que la comunicación implícita está subrayada por la misma presencia del habla popular o el lenguaje familiar. Por el contrario, la poesía postconversacional prefiere internarse en los laberintos de la multiplicidad semántica, la clave, la cifra, el ocultamiento, el célebre “pliegue” del barroco deleuziano. La oralidad, a lo sumo, aparece como parte de una plétora de recursos expresivos, perdiendo su lugar central.

Pero aquí me detengo, porque entrar en el examen de esa poesía, demasiado numerosa y dispersa, merece más tiempo y espacio. Cabe simplemente preguntarse si el correlato casi ciencia-ficticio de las granjas masivas, en que el cerdo pierde toda ánima de apariencia humana, ha entrado ya en el imaginario de las franjas intelectuales latinoamericanas como para explicar el fenómeno en el plano de las manifestaciones poéticas. Aquí sólo pretendo dejar apuntada esta desoladora coincidencia.

Obras citadas

- Bauer, Arnold J. "The Colonial Economy." *The Countryside in Colonial Latin America*. Eds. Louisa Schell Hoberman y Susan Migden Socolow. Albuquerque: U. of New Mexico Press, 1999. 19-48.
- Buntinx, Gustavo. Conversación personal. Julio del 2002.
- Cisneros, Antonio. *Poesía reunida*. Lima: Editora Perú, 1996.
- Foer, Jonathan Safran. *Eating Animals*. New York: Little, Brown and Co., 2009.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. 2a. ed. corregida y aumentada. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1987.

- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. 1969. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Huidobro, Vicente. *Altaçor*. 1931. Madrid: Cátedra, 1981.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. París: Éditions du Seuil, 1966.
- Ladurie, E. Leroy. *The Territory of the Historian*. Trans. Ben and Sian Reynolds. Chicago: U. of Chicago Press, 1979.
- Malamud, Randy. *Poetic Animals and Animal Souls*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- Marroquín, José Manuel. *Parnaso colombiano. Tomo I. Poesías del Sr. J. M. Marroquín*. Bogotá: Imprenta a cargo de Foción Mantilla, 1867.
- Pacheco, José Emilio. "Nota sobre la otra vanguardia". *Revista Iberoamericana* 45.106-7 (1979): 327-334.
- . *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Palés Matos, Luis. *Tuntún de pasa y grifería*. 1937. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2000.
- Paz, Octavio. *Piedra de sol* [1957]. New York: New Directions, 1991.
- Toro, Alfonso de, y Fernando de Toro, eds. *El debate de la postcolonialidad en América Latina. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul, 1974.
- Yúdice, George. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 (1989): 105-128.

Notas

¹ Este trabajo es la versión expandida de la ponencia casi homónima presentada en el congreso "El giro animal: Imaginarios, cuerpos, políticas", realizado en la New York University, sede en Buenos Aires, el 5 y 6 de agosto del 2010.

² En el caso latinoamericano, los estudios estratigráficos consideran la coexistencia y superposición de elementos de la premodernidad, la modernidad heterogénea y la postmodernidad periférica dentro de una misma formación social, región o país. Cuando hablamos de procesos de modernización en América Latina, no debemos perder de vista, pues, la forma en que estos procesos se imbrican con formaciones económicas y culturales que obedecen a otras racionalidades, sean premodernas o simplemente no europeas. En los estudios históricos, ver Arnold Bauer (19) y Leroy Ladurie (79) para una definición puntual del concepto de estratigrafía, aplicado a diversos contextos internacionales. Para una reflexión puntual sobre el deterioro de

los estados nacionales en Latinoamérica a partir de la globalización y el modelo neoliberal desde los 80 en adelante, ver García Canclini, esp. 22 y ss.

³ La bibliografía crítica sobre los contrastes de la modernidad en América Latina y cómo la interpretan los paradigmas del pensamiento postmoderno es extensa y casi inabarcable. Deben consultarse, sin embargo, como lectura mínima, Yúdice, y los ensayos en de Toro y de Toro, eds.

⁴ Por ejemplo, nadie menos que la Presidenta de Argentina, Cristina de Kirchner, anunció el 26 de enero del 2010 que la carne de cerdo “mejora la actividad sexual”, y se confesó consumidora “de mucha carne de cerdo” (ver <http://peru21.pe/noticia/405623/cristina-fernandez-carne-porcina-mejora-actividad-sexual> [consultado el 18 de diciembre de 2010]).

⁵ En ese sentido, ver la argumentación sobre Pacheco y el “alma” de los animales en el interesante Cap. 3 (“José Emilio Pacheco: ‘I Saw a Dying Fish’”) del libro de Randy Malamud, *Poetic Animals and Animal Souls* (77-92).