



La paradójica coincidencia de una ceguera recíproca. *Desmesura de los zoológicos*, de Ricardo Prieto

José Ernesto Jorge Montaldo

Universidad de la República

josejorgemontaldo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1916-2811>

Recibido: 15/05/2026

Aprobado: 20/06/2026

Resumen:

Este artículo examina el libro *Desmesura de los zoológicos* (1987) de Ricardo Prieto a partir de la noción de animalidad como zona de inestabilidad que desborda la lectura alegórica. En diálogo con aportes de Derrida, Berger, Yelín y Lönngren, se analizan diversos cuentos donde lo animal no se reduce a símbolo ni a proyección de lo humano, sino que opera como una fuerza que desorganiza jerarquías, percepciones y regímenes de sentido. El trabajo indaga en la proliferación de figuraciones animales, la crisis del dispositivo zoológico y las tensiones entre biopolítica, locura y experiencia. Así, propone leer la narrativa de Prieto como un espacio donde la relación humano-animal se vuelve opaca, conflictiva y radicalmente inestable.

Palabras clave: Ricardo Prieto; animalidad; biopolítica; relación humano-animal; estudios animales.

The Paradoxical Coincidence of a Mutual Blindness. *Desmesura de los zoológicos* by Ricardo Prieto

Abstract:

This article examines *Desmesura de los zoológicos* (1987) by Ricardo Prieto through the notion of animality as a zone of instability that exceeds allegorical interpretation. In dialogue with Derrida, Berger, Yelín, and Lönngren, it analyzes several stories in which the animal is not reduced to a symbol or projection of the human, but instead operates as a force that disrupts hierarchies, perceptions, and regimes of meaning. The study explores the proliferation of animal figurations, the crisis of the zoological device, and the tensions between biopolitics, madness, and experience. It thus proposes reading Prieto's narrative as a space where the human-animal relation becomes opaque, conflictive, and radically unstable.

Keywords: Ricardo Prieto; animality; biopolitics; human-animal relation; animal studies.

A coincidência paradoxal de uma cegueira mútua. *Desmesura de los zoológicos* de Ricardo Prieto

Resumo:

Este artigo examina *Desmesura de los zoológicos* (1987), de Ricardo Prieto, a partir da noção de animalidade como uma zona de instabilidade que excede a leitura alegórica. Em diálogo com Derrida, Berger, Yelín e Lönnngren, analisa diversos contos nos quais o animal não se reduz a símbolo nem a projeção do humano, mas opera como uma força que desorganiza hierarquias, percepções e regimes de sentido. O trabalho investiga a proliferação de figurações animais, a crise do dispositivo zoológico e as tensões entre biopolítica, loucura e experiência. Propõe, assim, ler a narrativa de Prieto como um espaço em que a relação humano-animal se torna opaca, conflitiva e radicalmente instável.

Palavras-chave: Ricardo Prieto; animalidade; biopolítica; relação humano-animal; estudos animais.

bajo la mirada del animal, todo puede ocurrirme, soy como un niño dispuesto al apocalipsis, soy el apocalipsis mismo, es decir, el último y el primer acontecimiento del fin, la revelación y el veredicto. Estoy si (gui)endo el Apocalipsis, me identifico con él corriendo detrás de él, tras él, tras toda su zoo-logía.
Jacques DERRIDA

Si bien la destacada producción de Ricardo Prieto se consolidó principalmente en la dramaturgia, el autor uruguayo desarrolló una significativa obra narrativa y poética. En el campo del cuento publicó *El odioso animal de la dicha* (1982), *Desmesura de los zoológicos* (1987) y *Donde la claridad misma es noche oscura* (1994), entre otros. Su obra novelística comprende los libros *Pequeño canalla* (1997), *Amados y perversos* (1999) y *Benditos Agravios* (2003), mientras que entre sus poemarios se destacan *Figuraciones* (1986), *Juegos para no morir* (1989), *Palabra oculta* (2000) y *La oscuridad menos reciente* (2005). La crítica ha reconocido una imaginación alegórica y transgresora que explora los límites del realismo y lo absurdo, inscribiendo su producción en una línea atípica de la literatura uruguaya.

Fernando Aínsa (1993) integró a Prieto en un grupo de narradores *heterodoxos* junto a Héctor Galmés, Mario Levrero, Gley Eyherabide y Tarik Carson, autores que según el crítico «hicieron estallar los estrechos límites del realismo en el ángulo oblicuo de la mirada transversal de lo extraño y lo absurdo inscrito en lo cotidiano» (p. 46). Es así que *Desmesura de los zoológicos*, el libro de cuentos que nos ocupa, dialoga con otros títulos que no solo comparten década, sino que presentan formas emblemáticas de escrituras tales como *La noche del día menos pensado* (1981) de Héctor Galmés, *El corazón reversible* (1986) de Tarik Carson y *El intruso* (1989) de Juan José Introini. Estas obras manifiestan un problema que determina, en no pocas ocasiones, un rechazo a la codificación regulada de motivos de lo fantástico.¹ Prieto no escapa a las consideraciones categoriales y advierte que *Desmesura de los zoológicos* y *La puerta que nadie abre* son literatura fantástica, literatura de imaginación (Prieto, 1994).

La producción crítica acerca de su narrativa es, sin embargo, llamativamente escasa. Mercedes Ramírez, en el prólogo a *Donde la claridad misma es noche oscura* (1994), advirtió la presencia de «universos horripilantes y dolientes poblados de monstruos no conocidos pero adivinables» (Prieto, 1994, p. 8). Hebert Benítez, en el prólogo de *Benditos agravios* (2003), señaló la lumpenización y la emergencia de una voz patética, ágil, morosa y degradada, simultáneamente víctima y agente de los acontecimientos. Como muchos de sus personajes, el protagonista de la novela se revela progresivamente «más animalizado por la falta material como

1 Para introducirse en este terreno se recomienda la lectura del capítulo uruguayo de *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940–2023)* (2017), volumen dirigido por el crítico español David Roas. También el reciente libro *Fueron Raros* (2025), de Hebert Benítez Pezzolano, en torno a autores y autoras uruguayas cuyo alejamiento y tensión fantástica son determinantes. Asimismo, en *El otro lado: disrupciones en la mimesis* (Benítez Pezzolano, 2018) se revisa y discute la persistencia de la rareza de Ángel Rama y lo fantástico como conflicto categorial de escrituras paradigmáticas uruguayas.

por la violenta experiencia del absurdo» (Prieto, 2003, pp. 9-10). Estas observaciones permiten reconocer la persistencia de ciertas características que atraviesan su obra.

La alienación, «la enajenación, el vacío, la angustia, la soledad y la crisis económica» patentes en su dramaturgia (Carbonari, 2021, s/p.) se proyectan con igual intensidad en sus novelas y cuentos, donde la búsqueda deviene en desintegración, pérdida, duelo e incompreensión. Estas coordenadas constituyen el trasfondo inevitable que late como cauce subterráneo de su narrativa.

Los narradores de Prieto operan en un tono confesional, explicativo, a veces frío e irónico, que funciona como catalizador de la violencia y la transgresión ritual y sexual, permitiendo que circulen en los textos sin alarma y con una naturalidad perturbadora, cercanas a un «horror íntimo» que reparte «fornicación, necrofilia, evacuación, hambre devoradora, juegos macabros, enclaustramiento, locura» (Porzecanski, 1987, p. 6). El narrador alcanza, en muchas ocasiones, una precisión que roza el tono clínico. Esta peculiaridad, donde la ironía y el humor funcionan simultáneamente como cobertura y distancia, indica una notable afinidad con el escritor uruguayo Tarik Carson cuya obra Prieto admiraba y valoraba y con quien podemos situar importantes puntos de contacto.² Asimismo, es posible anotar la cercanía con el escritor atípico L. S. Garini y con la impronta narrativa de Felisberto Hernández desde cuya huella se configura — pese a la distancia evocada por el dramaturgo — una focalización singular que orienta la travesía insólita de la voz en los cuentos.³

En este entramado, la cuestión de la animalidad adquiere una centralidad particular. En el prólogo de *Teatro* (1988), que incluye varias obras de Prieto, Suleika Ibáñez ha dicho que la animalidad consigna una permanente dicotomía «en pureza y condena, culpa e inocencia, rémora y puente: por la sexualidad y hacia la salvación. Es soledad esencial». Basada en la obra de teatro *Un gato en un almacén extraño* (1973) y *El odioso animal de la dicha* (1982), la escritora uruguaya entiende que hay una diferencia sustancial en la manera en que Prieto considera la animalidad, en comparación con aquella «lujosa y superficial» de Lisle, con la «intelectual y esteticista» de Borges y con «la móvil y agresiva de Lautréamont». Frente a ellas la animalidad en Prieto es «mística y trascendente, miserable y dulce» (Ibáñez, 1988).

Otro prólogo que complementa la mirada de Ibáñez es el estudio preliminar que Beatriz Bayce escribió para *La puerta que nadie abre* (1991). El texto es pionero por su extensión, por su perspectiva analítica y por un enfoque peculiar que incorpora una mirada sobre el animal y la animalidad en la narrativa uruguaya de la década del ochenta. Bajo el «rótulo de sátiras de comportamientos aberrantes» la crítica analiza un conjunto de cuentos en torno a la relación humano-animal, centrándose en el hambre, el consumo de carne, los tabúes alimenticios y la degradación moral desde planos estrictamente filosófico-teológicos, antropológicos y literarios. Para Bayce, la animalidad en el libro no funciona como un retorno a lo instintivo sino como un dispositivo de medición moral de lo humano. El hambre, otro tema que atraviesa el libro, revela, para la crítica, que el humano, lejos de dominar sus apetitos, desciende por debajo de cualquier animalidad natural hacia lo infrahumano (p. 12). El prólogo examina los cuentos apoyándose en Rahner y en la dimensión bíblica de los tabúes alimenticios, lo que permite a Bayce leerlos como una sátira sistemática de la civilización degradada.

Por su parte, *Desmesura de los zoológicos* (1987) propone una intensa proliferación de figuraciones animales desde distintos ángulos y direcciones que parece evitar el catálogo y la taxonomía. La clasificación animal va emergiendo como una manifestación parcial e irreductible de alteridades que el orden clasificatorio del zoológico no logra circunscribir. Lo que se desborda, ya desde el título, parece ser una diversidad de modos de respuesta que el texto pone en circulación, multiplicando los ángulos a partir de los cuales emerge una proliferación sintomatológica de lo animal. Esta condición se instala como hilo conductor en cortocircuito constante. Desde los microorganismos que replican comportamientos humanos en ambientes inciertos, hasta la animalidad como condición latente o heredada que se actualiza en el sacrificio o en la presencia totémica, las manifestaciones resisten una clasificación ordenada. La proliferación de registros incluye animales de

2 Entre numerosas correspondencias se destacan fórmulas de escrituras afines que logran tonos discursivos cuasiclínicos a efectos de producir una rígida estructura lógica que permite el ingreso de la matriz poética. La confesada admiración de Prieto por la obra de Tarik Carson está documentada por Carlos Echinope (2008) y por Alejandro Michelena (2026). Esta relación se da en un campo de afinidades cercanas a Julio Ricci y L. S. Garini.

3 La relación entre Ricardo Prieto con Garini y Felisberto Hernández puede abordarse desde dos planos complementarios tanto el biográfico-testimonial como el literario. En ambos casos la relación es más tensa y productiva que de simple influencia. Prieto dejó un testimonio directo en su ensayo «El pianista y el acomodador» (2002), donde relata su trato directo con Felisberto Hernández en 1959, en el Club de Teatro de Montevideo, uno como pianista contratado, el otro como estudiante de arte dramático que hacía de acomodador. Prieto reconoce que subestimó a Hernández, seducido en cambio por la figura de L. S. Garini. Dos polos distintos de la narrativa uruguaya heterodoxa en la que se formó literariamente.

producción, animales domésticos, fauna invasiva, especies salvajes y exóticas, microorganismos biológicos y seres fantásticos de carácter liminar.

En *Desmesura de los zoológicos* (1987), pero también en *La puerta que nadie abre* (1991), puede reconocerse una preocupación que en cierto modo anticipa los debates que el campo de los estudios animales consolidará y profundizará más adelante. Los libros de cuentos permiten indagar en una primera instancia en la frontera porosa entre humanidad y animalidad, la desestabilización jerárquica entre ambos órdenes y la agencia animal como cuestionamiento del antropocentrismo. Algunas de estas preocupaciones se han cristalizado en trabajos como *Animal Rites* (2003) de Cary Wolfe, *When Species Meet* (2008) de Donna Haraway, y en la deconstrucción de la oposición humano/animal que Derrida emprende desde un plano filosófico continental en *El animal que luego estoy siguiendo* (2008).

El diálogo con la propuesta de Derrida (2008) sobre el *límite abisal* de lo humano y la mirada del animal, como una alteridad radical que no devuelve una respuesta previsible, parece indispensable para comenzar a observar la inestabilidad de los encuentros en la obra de Prieto. La crítica al zoológico como espacio de marginalización de John Berger (2001) y el enfoque de Julieta Yelín (2009) se vuelven claves para intentar reconstruir la paradoja del libro y asumir para los análisis una noción cercana a la orfandad zoológica que atraviesa los cuentos.

Por otra parte, la relativización de las lecturas antropocéntricas en la literatura, mediante la idea de domesticación alegórica de Ann-Sofie Lönngren, propone atender a la literalidad y agencia de los animales para evitar que desaparezcan tras el velo del símbolo. Los textos de Ricardo Prieto, a la luz de los análisis de Lönngren sobre Strindberg en su libro *Following the animal* (2015), permiten la entrada de una mirada biopolítica y materialista que atiende a la coexistencia forzada, el entorno degradado compartido, donde los límites de propiedad y privacidad han desaparecido. La vulnerabilidad biológica y los cuerpos —tanto humanos como animales— son expuestos en una máxima fragilidad.

Asimismo, esta aproximación a la obra de Ricardo Prieto también se complementará con un breve repaso de la noción de transcodificación, basada en la *Umwelt* [mundo propio o entorno] de Uexküll que utilizan Deleuze y Guattari (2002), permitiendo señalar en los cuentos de Prieto cómo los códigos animales y humanos no solo se cruzan, sino que se desterritorializan y colisionan, forzando los límites de lo representable a través de una zona de ósmosis violenta y extraña.

Desmesura de los zoológicos

Luego de su exilio en Argentina durante la dictadura uruguaya, Ricardo Prieto publicó en la editorial Proyección, de Carlos Demasi, *Desmesura de los zoológicos* (1987). Unos meses después, en *El Popular*, Teresa Porzecanski planteó que el libro desarmaba toda idea de una esencia estable de lo humano, mediante un escepticismo metafísico. Atravesadas por el humor negro, las fronteras entre lo humano y lo animal, categorías disueltas en una zona de inestabilidad y situaciones deformadas, violentas y extrañas, los cuentos se inscriben, según la escritora y antropóloga, en una línea cercana a Franz Kafka, Jorge Luis Borges y Alfred Jarry. En el breve espacio de la reseña, Teresa Porzecanski logra formular ideas centrales como la imposibilidad categorial y la disolución de las fronteras de la identidad. El desfile de «todas las variantes de la llamada humanidad, y de la animalidad, en interrelaciones tortuosas, retorcidas, en flagrantes violaciones de ritos, rituales y cortesías, para derogar todo acostumbamiento, todo lirismo obsoleto, toda lógica», sin embargo, concluyen sin evitar la animalidad como bestialidad intrínseca del ser humano, lo que por cierto limita otras interpretaciones. Si bien Porzecanski enumera una serie de impulsos extremos ligados al horror íntimo, el cierre invita a hundirse en el «zoológico subterráneo de nosotros mismos» (Porzecanski, 1987, p. 6).

La instalación interior de la animalidad como bestialidad que se agita bajo el cauce civilizatorio no puede pensarse solo como una finalidad aislada hacia la que se dirige la energía del libro. En «Jugando sola» la idea de animalidad como parte de una bestialidad remota y perdida se inscribe en el comportamiento de una mujer que confirma que «cualquier persona es un animal, después de todo, y puede recuperar parte de ciertos conocimientos reprimidos» (1987, p. 26). El narrador se apoya en la percepción y la expresión de la protagonista, quien se concibe capaz de agacharse, andar en una pata y asumir una suerte de melancolía muda, así como de prescindir de aquellos principios que definen lo humano, imaginando su nariz como un pico con el que podría cavar, cortar, palpar y pulverizar. Sin embargo, estas palabras justifican, en el personaje, una persistente pasión por amputarse partes del cuerpo. El sentimiento de éxtasis y orgullo y la creencia de que su vida se convierte en algo conmovedor conviven con la mutilación, pero sin grandes sobresaltos.

Algunas situaciones extremas proponen una lateralización radical que invade el campo de lo representable. En ciertos cuentos, la entidad de lo animal aparece cercada por la latente forma animal que asume en sus representaciones. Así sucede en «Óbolos» donde los cuerpos se vuelven opacos o impenetrables, en «Microbios» cuyas existencias microscópicas están sometidas a órdenes incomprensibles o en «Venganzas del porvenir» y «Ritos» en donde aquellas irrupciones de lo bestial en lo humano deshacen toda jerarquía. Este rodeo no estabiliza lo animal, sino que lo expone como zona de ósmosis y de cruce violento entre órdenes donde toda distinción (entre lo humano, lo animal, lo orgánico y lo inerte) va perdiendo consistencia.



Fig. 1. Portada del libro de Prieto

Mediante una irrupción alterada del zoológico, el libro configura un mundo irregular que distribuye sus deterioros, ternuras y monstruosidades en relatos atravesados por una supervivencia frágil, evanescente, siempre adaptable al dolor y a la necesidad. Esta perspectiva resulta clave para pensar la inestabilidad que producen los animales en el libro de Prieto cuya presencia desborda con frecuencia la forma, la identificación y los contornos, excediendo lo esperable de sus condiciones e incluso las categorías que buscan fijarlos. En «La cosa en sí», como ejemplo extremo, una especie animal incierta y desconocida, tras devorar a una pareja, pasa a sentirse acechada por una entidad que nunca llegamos a conocer.

En ese marco, pensar al animal como un observador intraducible intensifica la perturbación, ya que las posiciones de las miradas se vuelven inestables y reversibles. Derrida ha considerado que «el pensamiento animal, si lo hay, depende de la poesía» (2008, p. 22) y en esto radica parte de su interrogación filosófica sobre los límites del lenguaje y la representación cuando se trata de nombrar, capturar o pensar al animal. El gato real, que lo observa estando él desnudo, es el punto de partida para que pueda pensar en esa mirada intransferible que multiplica los efectos de haberse sentido mirado.⁴

⁴ Sus numerosos desarrollos en esta línea atienden la llamativa ausencia de la mirada del *otro radical* en filósofos que han abordado la cuestión animal como Descartes, Kant, Heidegger, Lacan y Lévinas, sin que en sus planteos manifiesten la experiencia de saberse observados.

La elección del título del libro por parte de Prieto consigna además de una polisemia funcional, una importante fricción de lógicas opuestas. Esta tirantez del orden y la taxonomía está sometida al exceso, a la fuga y a la indeterminación. También el libro muestra, además de la pérdida de regulación, el trastorno y el impulso, una gigantesca profusión fallida de liberación. El plural «zoológicos» indica una multiplicidad de órdenes desatados.

Los zoológicos parecen impregnar de alteridades, proyecciones, figuraciones y encarnaciones animales el cauce atmosférico y degradado de cierta modernidad. John Berger en «Por qué miramos a los animales» (2001) ha pensado el zoológico como un monumento a la imposibilidad del encuentro, donde el animal es exhibido precisamente en el momento en que ha sido reducido a su marginalidad. Berger apunta que la conversión del animal en objeto dentro de los zoológicos y la producción de «juguetes realistas» y la «difusión comercial masiva de imágenes animales» (2001, p. 26) es simultánea a la separación progresiva del ambiente natural, al proceso de marginalización y separación de los animales. El zoológico surge históricamente en el momento mismo en que el animal desaparece de la vida cotidiana urbana, lo que lo convierte en un sustituto empobrecido de un contacto que ya no es posible de otra manera.

Pese a presentar al animal aislado en pro de restituir un encuentro, el espacio escenifica la pérdida en una visibilidad administrada que clausura la relación genuina. La referencia a Michel Foucault es ineludible. En *Vigilar y castigar* (2003), la formulación del panóptico se vincula con una lógica de observación individualizadora, caracterización y disposición analítica del espacio que encuentra un antecedente en la organización de las colecciones animales: «se encuentra en el programa del Panóptico la preocupación análoga de la observación individualizadora, de la caracterización y de la individualización, de la disposición analítica del espacio. El Panóptico es una colección zoológica real» (p. 206). En este sentido, la dictadura fue, entre otras cosas, un dispositivo de captura y clasificación de los cuerpos políticos.

En su artículo «La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo» (2001) Fernando Aínsa ha señalado que «la desmesura de los zoológicos no es otra cosa que un bestiario alucinante, como surgido de las descripciones del Apocalipsis de San Juan o de un cuadro de Jeronimus Bosch, en todo caso poblando con lúbricos y aterradores seres un universo viscoso digno de Lovecraft» (p. 8). Se puede acordar que las presencias animales incorporan,⁵ sin embargo, cabe mencionar que no todos los animales que aparecen en el libro son aterradores y que, si bien la atmósfera en algunos pasajes puede adquirir ese carácter, otras veces el mundo se torna melancólico o triste, como sucede en «El oso es más triste que la noche». El acierto del libro es, precisamente, multiplicar las representaciones animales desde el alejamiento o la personificación más limpia hasta el ensimismamiento y dislocación entre dimensiones. Aun así, en otras ocasiones, aparecen ambientes y seres en los que solo se intuyen características o comportamientos animales.

En el cuento «Hasta que la muerte los separe» un *bicho* es depositado en la palma de una novia durante el casamiento y el cura se siente obligado a matarlo. En «La cosa en sí», otro *bicho* devora a una pareja durante el coito y es asediado a su vez por una entidad que nunca se revela. Con toda su carga coloquial y levemente despectiva, la elección léxica *bicho* es significativa en sí misma, porque sustrae al animal de cualquier clasificación precisa y lo instala en una zona de indeterminación, ya no como especie, sino como algo que está ahí y perturba.⁶

Julieta Yelin (2008) examina *El Manual de zoología fantástica* de Borges y Guerrero, a partir de la crítica que Deleuze y Guattari, sostiene que lejos de explorar la zona de pasaje entre lo humano y lo animal, el libro la reafirma. Por otra parte, señala que el manual excluye deliberadamente las metamorfosis y convierte los híbridos en símbolos de separación, careciendo de un verdadero pensamiento del animal. Comparándolo con bestiarios contemporáneos de Cortázar, Arreola u Ocampo, concluye que el libro funciona como un zoológico, un monumento a la imposibilidad del encuentro como ha considerado Berger (2001). Paradójicamente, para

5 El dibujo de portada que ilustra la tapa de la edición de 1987 de *Desmesura de los zoológicos*, pertenece al propio autor y representa a un *animal* de marcada indefinición. Su forma, constituida por partes que sugieren cierta incompatibilidad, tiene un estilo expresivo y surrealista. La criatura híbrida está compuesta por elementos de distintos animales. Se distinguen rasgos humanos (glúteos), partes de caballo o cebra, patas de diferente morfología y formas más indeterminadas. La ilustración juega con lo grotesco, lo fantástico y un cierto humor negro.

6 Aquí podría sumarse el cuento «Réquiem por un gaumonco», publicado en *La puerta que nadie abre* y en *Cuentos fantásticos del Uruguay* (1999). Aunque este sí es un animal, carece de especificación y es estudiado por un boptiólogo. Este oficio lo ejerce solo una persona en el mundo que explica que la «boptiología es una disciplina que se ocupa de apresar entidades intangibles, siendo su objetivo final el de destruir aquellas cuya peligrosidad puede alterar el equilibrio psicológico de la tierra» (p. 181).

la autora, el libro rechaza la identificación con un texto fantástico, pues lo fantástico reside precisamente en ese espacio fronterizo que el libro de Borges y Guerrero parece negar (p. 750).

Esta lectura de Yelín sobre el libro como zoológico encuentra un eco productivo en la crítica filosófica al espacio zoológico real. El argumento de Esteban Cloquell (2015) de que el zoológico «sustrae cualquier posible contenido biofílico» (p. 102) dialoga directamente con la tesis de que el manual funciona como un monumento a la imposibilidad del encuentro. Retomando a Rollin y Acampora, Cloquell argumenta que el zoológico sobreexpone la naturaleza animal haciéndola desaparecer. El especialista en estudios críticos animales afirma que el formato del encuentro con la otredad animal aniquila cualquier enseñanza para la conservación ambiental (Cloquell, 2015, p. 102). Si para Yelín el libro de Borges es un zoológico en sentido figurado —un espacio que clausura el pasaje entre lo humano y lo animal—, la crítica de Esteban Cloquell nos permite leer esa figura a la inversa. El zoológico real opera con la misma lógica que un bestiario fallido y *Desmesura de los zoológicos* parecería moverse precisamente en esa tensión.

En cuentos representativos de la obra de Prieto, a veces se concreta la extraña presencia directa del animal no humano en espacios realistas y en otras ocasiones se representa la animalización producto de una experiencia excepcional. El estatuto animal puede estar distorsionado por la transformación final de los seres humanos en la distopía de precipitado desenlace «Venganzas del porvenir» o radicalizar una imposibilidad representativa como sucede en «Un poquito de sol para mi habitación oscura». Otras veces la indefinición es ausencia de estatuto de los seres. En el caso de «Ritos», unas criaturas indefinidas, sin claras características animales son mutiladas por el padre de una familia.

De su experiencia dramática Prieto destaca en varias ocasiones la obra del dramaturgo estadounidense Edward Albee, *The Zoo Story* (1958).⁷ La obra en un acto de Albee resulta fundamental a la hora de pensar el libro que nos ocupa. Un hombre solitario (Jerry) aborda a otro (Peter) en Central Park, en Nueva York y, a través de una conversación cada vez más tensa, lo empuja a un acto violento que revela su aislamiento y desesperación. Las dos historias que Jerry cuenta tratan de la extraña relación con un perro y la consecuente visita al zoológico.

JERRY. Now I'll let you in on what happened at the zoo; but first, I should tell you why I went to the zoo. I went to the zoo to find out more about the way people exist with animals, and the way animals exist with each other, and with people too. It probably wasn't a fair test, what with everyone separated by bars from everyone else, the animals for the most part from each other, and always the people from the animals. But, if it's a zoo, that's the way it is (p. 135).

Me resulta tentador arriesgar que Prieto fue afectado por la obra y la tomó como punto de partida para desplegar, en el tiempo, la escritura de los cuentos de *Desmesura de los zoológicos*. En *The Zoo Story* el texto construye un personaje con rasgos que la crítica ha leído como indicios de esquizofrenia, trastorno límite de la personalidad o psicosis. Jerry vive en un cuarto de pensión miserable, está socialmente aislado, tiene un historial de relaciones disfuncionales y su discurso oscila entre la lucidez analítica y el delirio. En Prieto la apertura de una poética, enquistada en la distorsión de la presencia de la locura se da a través de alusiones a internaciones psiquiátricas, que se mezclan con el estallido del sustrato animal.

Un intento de transcodificación ficcional

El título de este trabajo podría abarcar, sin mayores dificultades, el aura que recorre todos los cuentos del libro *Desmesura de los zoológicos*. La frase de Giorgio Agamben, inspirada en la noción de «mundos circundantes» de Jakob von Uexküll, logra captar el distanciamiento de la mirada antropocéntrica respecto del entorno de los insectos, lo que provocó un cambio radical en el estudio de las formas de relacionamiento en el mundo animal (2006, p. 83), con todas las consecuencias que ello trajo a la filosofía.

⁷ No es posible aún afirmar que Prieto tuvo contacto con la obra en Montevideo antes de escribir *Desmesura de los zoológicos* y menos aún saber si de ahí surgió efectivamente un germen para la escritura de los cuentos, aunque Prieto se refiere directamente a ella en 2005. La obra de Edward Albee estuvo en escena desde 1965 en Uruguay, y específicamente *The zoo story* (*El cuento del zoo*) fue estrenada en 1969 bajo la dirección de Carlos Aguilera (Torello, 2010).

Para esta teoría cada animal vive en un *Umwelt* [mundo propio o entorno], un universo cerrado de signos y estímulos que le son funcionales y significativos.⁸ La transcodificación en este marco se refiere precisamente a una forma alternada de pasaje, cuando un componente funcional de un código o territorio es captado y recodificado en otro. No es una simple traducción, un cruce integrado o siquiera una problematización del encuentro. Se trata de una desterritorialización de componentes que luego se reterritorializan en un nuevo agenciamiento. Las presencias animales en *Desmesura de los zoológicos* se revelan cruciales para visibilizar, desde la dinámica ficcional, una partitura desarticulada del zoológico. Una fricción entre códigos (animal/humano, sagrado/obsceno, íntimo/social) se presenta como la fuente de extrañamiento del libro.

El método que Lönngren propone en *Following the Animal* (2015), al «seguir al animal» como entidad con agencia propia en la superficie del texto, resistiendo a la tentación de leerlo como metáfora, es una operación que en los textos de Prieto puede sostenerse hasta cierto punto. En «El oso es más triste que la noche» el animal actúa durante todo el cuento como si tuviera una agencia biológica. El narrador le atribuye intenciones, ruidos, olores y acciones y también lo indica culpable de episodios como la decapitación de un loro. El texto termina con una revelación material demoledora, la abuela lo estrechó tanto «que los ojos de vidrio del animal saltaron hacia la alfombra» (p. 56). El oso se revela como un objeto inerte o un cuerpo taxidermizado. En todo caso no es una agencia animal directa (biológica), sino un territorio de codificación alternativo.

Si seguimos al animal como entidad con agencia propia, el método tiende a ser arrastrado por la deriva de la ficción. Un agenciamiento entre un objeto inanimado y los deseos y patologías de una familia resultan de una construcción semiótica potente. La sustancia opaca de Prieto toca el extremo al obligar a la agencia a oscilar entre el vacío semántico que el oso llena en la casa y el animal que resiste la metáfora, como fetiche que adquiere una realidad material destructiva.

En Prieto, no resulta evidente la existencia de jerarquías estables entre lo humano y lo animal que deban ser desmontadas directamente, ya que en varios cuentos ambos órdenes aparecen igualmente arbitrarios, codificados y violentos. Sin embargo, las tramposas marcas, que guían dentro de las narraciones como explicaciones, se vuelven, como en todo texto ficcional, frases no apofánticas.

La nostalgia por lo animal como espacio de autenticidad implica abordarla con un detenimiento frontal en las figuraciones. La imposibilidad de viajar limpiamente por la representación también se expresa en el cuento homónimo del libro, donde una lectura detenida revela la vuelta de lo salvaje como una experiencia ligada a la ausencia de visitas al zoológico y a una posibilidad caricaturesca de la locura. El rastreo del animal en «El oso es más triste que la noche», además del procedimiento poético ficcional, se puede nutrir de los desarrollos de Donna Haraway (2008) cuando se trata de *tocar* una imagen que no solo representa, sino que activa y despliega una red de contactos, un nudo de relaciones biológicas, tecnológicas, históricas y políticas. Pero para la crítica, son necesarios el placer sensual y cierto juego de la percepción como puntos de partida. También en la ficción de Prieto un punto de partida para explorar esa red puede establecerse a partir de estos estímulos, pero nunca terminar en su compañía.

Precisamente, «Aprendizajes» destaca el alto grado de ironía cultural que Prieto imprime al presentar a la serpiente y al personaje mediante un nombre paródico (que expele sonidos y deslizamientos de ofidio). Tras una vida promiscua, el protagonista decide llevar a la serpiente a vivir consigo en una inusual situación amorosa, introduciéndola, bajo su ropa, a la pensión donde reside. Al final, la policía los encuentra muertos en lo que parecería haber sido un acto sexual de envenenamiento mutuo. Sin embargo, un veterinario en la escena remata que «el ofidio murió envenenado por su discípulo» (p. 12) y el médico se refiere a la serpiente como «el maestro». La aventura del amor ha derivado en una eliminación mutua del aprendizaje.

Esta transcodificación no supone un encuentro y sus derivaciones, una fusión o una integración problemática de órdenes, sino que integra el desplazamiento, es decir, la sustracción de un territorio capturado por otro código.

Las presencias animales en las narraciones del libro erigen, asimismo, un conjunto de dilemas que materializan preocupaciones ecocríticas como la relación humano-naturaleza, el antropocentrismo, la representación de lo no humano, la explotación y dominio animal, la ética interespecie y los espacios de encierro, control y regulación de la vida. En los siguientes capítulos se analizarán algunos cuentos que, a partir de

8 Deleuze y Guattari retoman esta idea para pensar cómo los componentes de un territorio pueden ser sustraídos de su función original y pasar a cumplir otra función en otro territorio o en otro código. Los autores se han detenido a pensar en estas conexiones de modo tal que la implicación puede ser recíproca «como en la avispa y la orquídea, el hocico de lobo y el abejorro». Uexküll ha construido una admirable «teoría de esas transcodificaciones» (Deleuze y Guattari, 2002, p. 321).

configuraciones narrativas específicas, desestabilizan las relaciones y producen una potencia ficcional que desregula los contactos entre lo humano y lo animal, así como sus modos de figuración.

En «Usurpación», cuento ambientado en una habitación, una alimaña recorre el cuerpo de Elizabeth, una mujer con sobrepeso, y le reprocha su voracidad. El insecto pertenece a la «Congregación de trabajadores para un Espacio Mayor Administrado», e intenta hacerla entrar en razón hasta que, tras un breve intercambio, la devora a ella y a su madre convirtiéndose en un monstruo gigantesco. A través de diálogos minuciosos y un tono burlón, el relato despliega una forma paródica que deja entrever una crítica solapada en clave alegórico-política.

En esta línea, Mario Ortiz Robles (2016), retomando a Jacques Rancière, plantea que la política consiste en hacer visibles nuevos sujetos y audibles voces antes relegadas al ruido animal. Aunque los animales han hablado siempre en la literatura, su voz ha sido culturalmente desplazada. Ortiz propone leer las alegorías con escepticismo y atender a la agencia animal, distinguiendo entre figuras indeseables, como las alimañas, asociadas a la abyección, y colectivos que cargan significados sociales. Si bien podría pensarse, como sugiere Alejandro Michelena (comunicación personal, 2026, 21 de marzo), que estos animales exteriorizan el inconsciente, la proliferación de figuras (oso, serpiente, alimaña, microbios) genera un *exceso semántico* que desborda la alegoría. En sintonía, Ann-Sofie Lönnngren (2015) vincula esta diversidad con el declive de las claves alegóricas tradicionales.

Más triste que la noche

En «El oso es más triste que la noche» la voz de un niño relata la forma en que su abuela trae un oso a la casa luego de la muerte de su hija, la madre del chico. La construcción del título viene a recordar que no todo es una interpretación lineal (recordemos aquí los títulos «La muerte de los reflejos insoportables» de Tarik Carson o «La máquina de pensar en Gladys» de Mario Levrero). El título, de pronto, no es solo un verso que magnetiza, es una composición que induce cierta atracción poética.

El oso, que no parece ser un recomendable animal de compañía, presente por medio de alusiones directas en las escenas de desconfianza, de rabia, e incompreensión, de defensa, de ternura, es construido por medio de los estados que desata, como si cupieran en él todas las culpas por los desórdenes psíquicos de la familia. El niño comienza a notar que el oso nunca aparece, pero revuelve la casa, rompe cosas y desordena intencionalmente. A partir de allí, el niño siente un odio intempestivo por el animal y lo enfrenta al extraño silencio de la abuela. La mujer tiene al oso encerrado en el cuarto y le dedica cuidados con aquellas atenciones que antes eran destinadas a su familia. Un día el padre se enoja y al entrar al cuarto golpea con un palo al oso. La abuela lo abraza y a este se le saltan los ojos de vidrio. Este brusco final resulta ambiguo respecto de la dupla animado-inanimado relativo a ciertos usos de categorías literarias no realistas.

El odio del niño crece en ciertas ausencias o intuiciones de murmullos y platos vacíos que vuelven del cuarto de la abuela donde está encerrado el oso. Los ruidos al despertarse, los pelos que va dejando por la casa, el olor del cuarto son elementos tan precisos que con ellos el narrador fija la presencia del animal. A veces, parece que el silencio de la abuela fuera el silencio del animal encerrado, hasta que el niño empieza a sospechar del amor de su abuela cuando se inquieta y se pregunta sobre la índole real de su afecto hacia la familia. En este sentido, puede interpretarse la presencia del oso como una especie de *médium*. Uno podría preguntarse si no es un caso de transmigración forzada por parte de la abuela que lo acicala, lo sobreprotege y hasta lo malcría. A pesar de que el camino del cuento progresa hacia la sustitución, hay momentos de verdadera incertidumbre con respecto a los comportamientos del oso y de la abuela.

El niño se ofusca y amenaza con ahorcar al oso. La abuela castiga al niño pegándole. El oso se vuelve una presencia capaz de espiar a través de la cerradura. Los sucesos precipitarán el desenlace. Los cuadernos del niño aparecen rayados y un loro decapitado, el padre golpea al oso, el niño llora con su abuela y descubre que el oso está muerto, la abuela abraza al oso y le saltan los ojos de vidrio sobre la alfombra.

Todo este recorrido deja una parte demasiado vacía que puede llenarse con la locura de la abuela o la del padre o la de la familia. Se desbarata el desenlace. El contraste entre la vívida agresión de la alimaña y la concreción de la figura del animal muerto es notable.

En un caso hay una suplantación total y, en el otro, parece abrirse un profundo vacío que puja por representar el dolor frente a la muerte de la madre del niño. La posible taxidermia aumenta la lástima y la angustia de la escena. ¿Qué es lo que suplanta esta forma de oso en particular?

Berger sugiere que la vida paralela que puede ofrecer un animal al ser humano no puede ser ofrecida por otro ser humano, pues la soledad del hombre se define en tanto especie. Concluye que solo en la muerte convergen los caminos y de allí seguramente ha surgido la transmigración de almas entre ambos. El intercambio entre la mirada del hombre y del animal, dice Berger y «que podría haber jugado un papel crucial en el desarrollo de la sociedad humana, y en el campo en el que, en todo caso, los hombres habrían vivido siempre hasta al menos un siglo, ha sido anulada» (2001, p. 31). El cariño y el afecto que la abuela le da al oso, la forma en que la tristeza es depositada en el animal que se presenta como un tótem poderoso, un lugar sagrado en el que adquieren significado las ofrendas, las comidas y que parecen revestir el cuidado, la alimentación y los afectos intra e interespecie, es brutalmente cortada por un acto de violencia y la intervención sobre la continuidad entre lo vivo y lo muerto, en la hija y en el oso.

Este hermoso cuento ha dado un énfasis en el poderoso símbolo, extinguiendo su presencia física que por un momento protege la profunda proximidad de la figura y la creencia. Pero la pincelada existencialista de Prieto, retocada por el ritual violento de la vida moderna, hunde la posibilidad en la lástima y en la locura.

El otro salvaje



Fig. 2. Ricardo Prieto

Hemos visto que John Berger (2001) no sitúa al zoológico como un refugio, sino como el monumento a una ausencia. El dispositivo reduce al animal a un espectáculo y determina su desaparición bajo la lógica del capitalismo. Este encierro y exposición implica un principio de la extinción y la consecuente crisis de identidad en lo humano. Históricamente, el pensamiento occidental se ha construido sobre una oposición binaria con el animal, y este desplazamiento hacia el zoológico contemporáneo rompe, para Berger, la referencia de medida de lo humano.

La paradoja del cuento homónimo del libro de Prieto opera en este mismo nivel pero con una vuelta de tuerca adicional. El zoológico es ya de por sí un espacio que clausura el pasaje entre lo humano y lo animal bajo la forma de su simulacro. El personaje que recuerda la fobia de sus padres y la ausencia de visitas al zoológico, no restituye ninguna proximidad perdida sino que profundiza la clausura, privado del contacto cotidiano con el animal que la ciudad eliminó. Pero privado también, y esto parece peor, del sustituto empobrecido que el zoológico ofrecía. Lo que el cuento instala no es la nostalgia por lo salvaje, ni una crítica al excepcionalismo humano, sino algo más radical, una especie de orfandad zoológica que parece a su vez rozar la locura. El otro salvaje, no nace de la carencia de referencia natural a los animales, sino de la representación de la ausencia a la

referencia. Como se verá más adelante, los cuentos diseminan indicios narrativos que configuran un núcleo de opacidad, obstaculizando toda captación única de sentido.

El cuento precipita esta doble paradoja sobre el trauma, la locura, la higienización mediante un proceso que erosiona la interpretación alegórica y simbólica, aunque simultáneamente, como es propio de la narrativa de Prieto, acentúa estos enfoques.

Algunas de las valijas que trae consigo el visitante contienen una álbumes con fotografías amarillentas donde posa al lado de «tigres y jirafas, rinocerontes y cocodrilos, ardillas e hipopótamos» (p. 44). Las fotos guardadas de un posible safari clandestino dentro de un zoológico y la colección de partes de animales e insectos y roedores disecados presuponen algo más que un otro salvaje. El cuento, que parece revelar la manifestación de una especie de brujo que emana del interior del personaje, instala desde el comienzo un marco clínico que complica la interpretación. El protagonista del cuento tiene un *terapeuta* que le prohíbe el contacto con «seres extraños o marginales» y anticipa que el episodio lo llevará «de nuevo a una clínica de recuperación psiquiátrica» (1987, p. 43). La fascinación inaugura un vínculo con algo *otro* sino pero a su vez repite un patrón ya patologizado, enmarcado por el propio narrador como «desliz» (p. 43). La referencia explícita a la destrucción de un ejemplar antiguo del libro de Erasmo *Elogio de la locura*, inserta incluso un aura paródica de esta misma interpretación.

Sin embargo, la locura como otro elemento organizador está presente en otro cuento, «Antes del sueño», donde una pareja marcada por internaciones psiquiátricas convive en una relación atravesada por prácticas de animalización y transfiguración corporal que alerta a los vecinos. En un intento, la mujer, atrapada entre rechazo y sometimiento, cede a una fusión extrema que intenta disolver los límites entre lo humano, lo animal y lo vegetal, aunque en el fondo el peso antropológico siempre esté explicando.

En el artículo «La Desmesura de los zoológicos de Ricardo Prieto: lo nómade, lo mutante y la ciencia ficción», Correa, Sosa y González (2019) leen la atracción del protagonista hacia el intruso como una apertura hacia la animalidad reprimida y destacan el carácter irrepresentable del huésped (p. 103). El narrador alterna la presencia con marcas de incredulidad narrativa como en «*creyó percibir* en el extraño un perfil de lechuza» e incluso hasta afirmar que las partes de animales que surgían de las valijas a veces «no estaban allí» (p. 44), ofreciendo una salida racionalista que debe conservarse.

Lo destruido en el espejo roto es «un nuevo ser fragmentado» (Correa et al., 2019, p. 105) pero también un sujeto higienizado que la familia construyó desde las prohibiciones de la niñez. La existencia del *mutante* no parece explicar completamente qué le ocurre al sujeto cuando ya no puede distinguir entre lo que percibe y lo que proyecta como representación de lo animal. En todo caso la separación animal-humano está llevada a una conducta social marcada por un rechazo paternal a lo animal, la externalidad absoluta de los agentes de privación y regulación que construyen una relación distorsionada con el/lo animal. En la casa «no habían tenido perros, ni gatos, ni pájaros. Los animales —le repetían siempre— contagiaban enfermedades, atraían microbios, originaban desgracias» (p. 44). Prieto señala el origen del problema, replegando mucha de la energía del cuento a los traumas, problemas de salud mental, manifestación de lo reprimido.

Este interesante acento en la prohibición puede leerse a la luz de lo que Giorgi y Rodríguez, siguiendo a Foucault, describen como lógica biopolítica moderna. El cuerpo se convierte en objeto de técnicas de normalización que trazan la frontera entre lo sano y lo enfermo, lo normal y lo anormal, volviéndose materia política. El animal queda del lado de la amenaza, de lo que contamina y degrada (2007, p. 10). En el texto de Prieto esa frontera también se muestra inestable. El intruso que irrumpe en el departamento con su colección de fotografías de animales, sus pezuñas y colmillos, su voracidad y su olor, representa exactamente ese exceso de vida (ya en el terreno del ensayo de Deleuze) que, como señalan los compiladores, resiste y desfigura los dispositivos de sujeción. Ahora bien, no habría que olvidar que la fuerza de la organización, ese pulso que instiga desde la meticulosidad, reviste una fuerza de contrapeso constante. Lo que los padres intentaron mantener fuera del *oikos* regresa con una fuerza que el protagonista en ciertos momentos no puede ni quiere expulsar, aunque finalmente la escisión se materializa en el reproche y la huida del otro. La liberación, la desmesura, sigue perteneciendo al zoológico que expande, pero asimismo contrae.

La emergencia animal en «Desmesura de los zoológicos» opera simultáneamente como irrupción en el orden doméstico, como desestabilización del sujeto y como zona de indistinción ontológica. El intruso no llega como un animal reconocible sino como una figura que condensa rasgos animales dispersos —el camión de plumas, los colmillos de elefante, el perfil de lechuza, los pelos que proliferan en la cama, los líquidos y excrecencias que arroja desde el techo— y que coloniza el espacio privado que la prohibición parental había intentado mantener aséptico. Lo animal no amenaza desde afuera sino que activa algo que el protagonista lleva

consigo: esa voz que lo reconcilia con todo lo «verde, espeso, húmedo y peludo» no le es ajena, pertenece a un sustrato que la educación biopolítica de sus padres reprimió sin eliminar. El sujeto disciplinado —con su terapia, sus horarios, su heladera ordenada— descubre que el exceso que creía exterior le es constitutivo. La frase final lo confirma «Éramos una persona. Y ahora te irás de este mundo sin conocer los zoológicos». La frontera entre el yo y el otro, entre lo humano y lo animal, entre el individuo normalizado y la vida que no cabe en esa producción normativa, colapsa. Lo que el cuento pone en escena es, dicho en términos de Giorgi y Rodríguez, el umbral donde el biopoder produce al individuo y genera simultáneamente su propio exceso, una vida que regresa bajo forma animal para deshacer al sujeto desde adentro.

Lo que el intruso activa no es solo una animalidad reprimida sino una capacidad perceptiva bloqueada, que tiene implicancias que van más allá del individuo. La prohibición de todo contacto con animales no es un capricho, sino una operación de la modernidad que convierte la naturaleza en amenaza sanitaria, en recurso administrado. El protagonista parece ser un producto acabado de esa operación, quizá un sujeto cuya relación con lo no humano ha sido sistemáticamente extirpada en nombre de la higiene, la salud y la normalidad.

La perrera

La relación del libro con las teorías que nos ocupan crece aún más en interés, con el ingreso de la crueldad. El cuento «Sandías» narra la historia de dos niños de una familia vegetariana que, mientras les van creciendo los dientes, devoran sin medida las sandías del patio vecino. A pesar de la presencia de un cerco que los obstaculiza, terminan abalanzándose sobre un bebé que juega allí y comienzan a mordisquear su cabecita.

Nuestros dientes crecían dolorosamente, impulsándonos a morder y chupar. Mamá y papá —cuya ascética forma de vida nunca comprendimos— se negaban a darnos chupetes. Para colmo de males en nuestra casa la alimentación era exclusivamente vegetariana desde que un vecino policía le dijo a mamá que la carne originaba trastornos de conducta (p. 59).

Los niños comienzan por morderse entre ellos hasta que ven moverse detrás del alambrado a un bebé, arriba de cuya cabeza «se extendía una especie de pulpa rojiza». Esta expresión, que presenta la textura suave de la cabeza, anota cierta familiarización con el alimento. Es posible advertir esta particularidad tipológica de la alimentación. Lo relevante, sin embargo, es que es un policía quien llama la atención a la madre, lo que evidencia cómo determinados veredictos sociales se manifiestan incluso en espacios cotidianos. Estos juicios, propios del ámbito callejero o barrial, permiten observar hasta qué punto se han internalizado ciertos lineamientos normativos.

Pollan recoge los dictámenes del senado norteamericano y la subsiguiente proliferación de ediciones de libros dietéticos, para mostrar cómo se resuelven las conductas alimenticias y desde dónde se desatan. El autor norteamericano reconoce que «nuestra condición de omnívoros ha influido mucho en el proceso de dar forma a nuestra naturaleza, tanto a nuestro cuerpo (disponemos de los dientes y mandíbulas omnicompetentes de los omnívoros, tan apropiados para desgarrar carne como para triturar semillas) como a nuestra alma». En este sentido, Pollan no hace su crítica sin arremeter contra la aglomeración y exacerbación de las industrias alimenticias que monopolizan, por ejemplo, la alimentación para la producción de carne (2017, pp. 60-62).

Como hemos observado las señales, que dirigen cierta interpretación del cuento, están intervenidas por una instalación que subvierte la decodificación directa. La dieta estrictamente vegetariana de la familia —impuesta porque un vecino policía aseguró que la carne provocaba trastornos de conducta— aparece primero como una justificación absurda y burocrática, pero luego adquiere otro sentido cuando dice que la carne es lo que se les prohíbe porque produce trastornos de conducta. También los dientes que crecen dolorosamente y los impulsan a morder y chupar, rasgo que el narrador naturaliza y que no pareciera ser un problema mayor. A esto se suma la negativa de los padres a dar chupetes, presentada como parte de su vida ascética; el hecho de que los niños se muerdan entre sí cuando no tienen otra cosa que morder; y la expresión «nuestra familia», usada con una distancia extraña, casi como si se describiera una especie más que un núcleo humano. Finalmente, la madre no detiene el ataque al niño sino que se suma a él, algo monstruoso en una lectura humana, pero comprensible como instinto de manada en una lectura animal. Todo está presente desde el inicio, pero la naturalidad narrativa hace que el lector solo lo advierta cuando las últimas líneas obligan a releer el relato desde otro lugar.

La ambigüedad que sostiene la narración articula permanentemente lo humano y lo animal. La familia habla, razona, recibe consejos, obedece códigos sociales y se preocupa por las consecuencias de sus actos, pero

al mismo tiempo no puede controlar el impulso de morder. Asimismo, se mueve en manada cuando ataca al niño y es finalmente sacrificada con una violencia institucional inmediata y sin juicio. Esa superposición de registros es la que hace del cuento algo más que una fábula, la familia vive bajo una tolerancia frágil y condicionada que el padre resume con angustia cuando expresa que les cobren el alquiler los obliga a respetar códigos. En este sentido, son vidas admitidas provisionalmente, cuya existencia depende de su docilidad, lo que resuena con el concepto de *nuda vita* de Agamben, entendida como la vida «a quien cualquiera puede dar muerte» y que se incluye en el orden jurídico «únicamente bajo la forma de su exclusión» (2010, p. 18). Estas son vidas que el sistema puede eliminar sin que eso constituya un crimen, como efectivamente ocurre al final del cuento. La dieta vegetariana impuesta por un policía funciona además como forma de control biopolítico sobre los cuerpos, regulando qué pueden comer, qué pueden desear y cómo deben comportarse.

También hay que anotar que Prieto no deja de establecer marcas de vacilación que afectan el estatuto de los personajes, por ejemplo, en el pasaje «la sensación de sentirnos burlados nuevamente nos volvió irreflexivos y brutales, como todos los niños» (p. 60) antes de que los asfixiaran en una perrera y sus padres fueran asesinados de un tiro.

El pacto apresurado de la madre con los vegetales parece tener consecuencias nefastas, como si un equilibrio ecológico hubiese sido roto, pero aún más llamativa es cierta animalidad carnívora pendiente que hace al núcleo del cuento. La escueta narración parece funcionar como parábola o moraleja dislocada pero cuyo final nos interna sin deslices en un sacrificio animal de perros. Este efecto, dispara consecuencias hermenéuticas insospechadas hacia todo el texto, dejando coexistir ambos lugares insatisfechos.

Es un efecto del cuento que recuerda al comienzo de *Canibalia* de Carlos A. Jáuregui (2008), en el que señala que el «canibalismo es un momento radicalmente inestable de lo corpóreo» (p. 13). Otro cuento de Prieto, que opera dentro de la lógica tropológica que Jáuregui identifica como constitutiva del imaginario caníbal, es «Un olor sucio y maldito» del libro *Lugares insospechados* (2007) en cuyo universo diegético el canibalismo es el orden natural y la carne animal la transgresión. Esta inversión dialoga directamente con lo que Jáuregui describe como la inestabilidad semántica constitutiva del tropo caníbal. Para Jáuregui, «el canibalismo es un momento radicalmente inestable de lo corpóreo» porque «el caníbal desestabiliza constantemente la antítesis adentro/afuera» y «no respeta las marcas que estabilizan la diferencia; por el contrario, fluye sobre ellas en el acto de comer» (2008, p. 14).

Jáuregui analiza cómo el tropo caníbal siempre implica una transgresión del orden alimenticio establecido. Hay alimentos permitidos y prohibidos, y el canibalismo es la transgresión máxima. En «Sandías» esa lógica se cumple con una ironía adicional basada en la dieta vegetariana impuesta por la policía, como la norma civilizatoria que pretende domesticar el cuerpo, pero produce exactamente lo contrario. La prohibición de la carne no elimina el impulso de morder sino que lo dirige hacia otro lugar, lo humano.

Conclusión

Quizá la relevancia de estos primeros pasos en torno a un libro tan importante para la literatura uruguaya radique en la articulación de zonas de la crítica —la biopolítica y el posthumanismo, la crítica literaria, los estudios sobre la relación humano-animal y la literatura fantástica— en diálogo con la obra narrativa de Ricardo Prieto.

Al comenzar a articular estas preocupaciones y orientar los análisis a una lectura más allá de sus evidencias alegóricas, se abre la posibilidad de identificar la lógica del juego de jerarquías con que los cuentos desestabilizan la relación humano/animal y permiten abrir el campo a otras figuraciones.

Desde el resultado de estos primeros abordajes puede entreverse cómo la emergencia animal del libro opera en un registro que excede tanto la bestialidad intrínseca, el sustrato alegórico, así como la proyección inconsciente. Los zoológicos expanden una doble clausura y una exposición desbordante que alimenta el contacto y produce perturbaciones, absorciones, destrucciones o desplazamientos. En los cuentos resuena el excepcional existencialismo identificado por el propio Prieto. La percepción del otro a veces no se puede procesar y esa imposibilidad registra un nuevo lenguaje para el cruce de dimensiones.

Asimismo, la obra perfila preocupaciones nada transitorias que demandan profundizar en los marcos de los estudios animales, pero siempre jugando en los límites expansivos de la ficción, en las problemáticas de su instalación de mundo posible, en su lenguaje no apofántico y en los reductos constructivos con los que Ricardo Prieto desplaza las aprensiones hermenéuticas más evidentes e inmediatas que incluyen las relaciones entre estatutos animales.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2010) *Homo sacer I: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Aínsa, F. (1993). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Aínsa, F. (2001). La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo. *El Cuento en Red*, (4), 1-15. https://publicaciones.xoc.uam.mx/temp/76_Cu8cljIZpdfWx9ENh.pdf
- Aínsa, F. (2002). *Del canon a la periferia: Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Albee, E. (1962). *The zoo story and other plays*. London: Jonathan Cape.
- Bachelard, G. (2005) [1985]. *Lautréamont*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, J. (2001). ¿Por qué mirar a los animales? *El Jarocho Verde. Red de Información y Acción Ambiental de Veracruz*, (13-14), I-X.
- Carbonari Galván, T. (2021, 5 de mayo). Estética del vacío y angustia radical: A 50 años del estreno de la obra de Ricardo Prieto por la Comedia Nacional, en sala Verdi. *Vadenuevo*. <https://new.vadenuevo.com.uy/cultura/estetica-del-vacio-y-angustia-radical/>
- Cloquell, E. (2015). En lugar de ir al zoológico... *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 2(1), 95-108.
- Correa, K., González, G. y Sosa, M. (2019). La Desmesura de los zoológicos de Ricardo Prieto: lo nómade, lo mutante y la ciencia ficción. *Qvadrata*, 1(2), 99-109. <https://revistascientificas.uach.mx/index.php/qvadrata/article/view/570/566>
- Da Silva, T. C. (1986). *El corazón reversible*. Montevideo: Géminis.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy siguiendo* (C. de Peretti y C. Rodríguez Marciel, Trans.). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 2006 por Éditions Galilée).
- Echinope Arce, C. (2008). Ricardo Prieto, un grande (8 de febrero de 1943 / 2 de noviembre de 2008). *Letras Uruguay*. https://letras-uruguay.espaciolatino.com/echinope/ricardo_prieto.htm
- Foucault, M. (2006). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. (Obra original publicada en 1975)
- Galmés, H. (2011). *Narraciones completas*. Montevideo: Banda Oriental.
- García Díaz, J. (2013). *Osos: Zoología, Antropología e Historia del oso ibérico*. Santander: Dirección General de Cultura del Gobierno de Cantabria.
- Giorgi, G., y Rodríguez, F. (Comps.). (2007). *Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida*. Barcelona: Paidós.
- Giuria, B. (1994, junio 17). Con el dramaturgo Ricardo Prieto: Los premios llevan a Francia. *El País Cultural*, (241).
- Haraway, D. J. (2008). *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ibáñez, S. (1988). Prólogo a *Teatro*, de Ricardo Prieto [Versión en línea]. *Letras Uruguay*. https://letras-uruguay.espaciolatino.com/ibanez_suleika/prieto_teatro.htm
- Introini, M. (1989). *El intruso*. Montevideo: Edición de autor.
- Jáuregui, C. A. (2008). *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Lestel, D. (2023). *Nosotros somos los otros animales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Levrero, M. (1970). *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Lönngren, A.-S. (2015). *Following the animal: Power, agency, and human-animal transformations in modern, Northern-European literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Pollan, M. (2017). *El dilema del omnívoro* (Raúl Nagore, Trad). Barcelona: Debate. (Obra original publicada en 2006).
- Porzecanski, R. (1987, 28 de agosto). Pulsación de la vida misma. *El Popular*, Sección Temas.
- Prieto, R. (1982). *El odioso animal de la dicha: relatos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Prieto, R. (1987). *Desmesura de los zoológicos*. Montevideo: Proyección.
- Prieto, R. (1994). *Donde la claridad misma es noche oscura* (M. Ramírez, pról.). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

- Prieto, R. (2002). El pianista y el acomodador. *Hermes Criollo. Revista de Crítica y de Teoría Literaria y Cultural*, 2(3), 97.
- Prieto, R. (2003). *Benditos agravios* (H. Benítez Pezzolano, pról.). Montevideo: La Gotera
- Prieto, R. (2006). Dramaturgia y angustia radical. En L. M. Pérez (Ed.), *Sillas de papel* (pp. 33–40). Montevideo: AG; Embajada de Colombia.
- Prieto, R. (2007). *Lugares insospechados*. Madrid: Alfaguara.
- Ricoeur, P. (2011). *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI.
- Torello, G. (2010, septiembre 30). Albeeeeeee. *La diaria*, Cultura. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2010/9/albeeeeeee/>
- Yelin, J. (2009). El bestiario inhumano. Sobre el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del primer congreso internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi; Universidad Carlos III de Madrid.