

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ESCRIBIR, SANAR, COHABITAR: *CREER EN LAS FIERAS* DE NASTASSJA MARTIN

Write, Heal, Cohabit: *Creer en las fieras* by Nastassja Martin

CLAIRE MERCIER
Universidad de Talca (Chile)

cmercier@utalca.cl

<https://orcid.org/0000-0002-0620-3736>

Recibido: 28 de noviembre de 2023

Aceptado: 08 de mayo de 2024

DANIUSKA GONZÁLEZ
Universidad de Playa Ancha (Chile)

daniuska.gonzalez@upla.cl

<https://orcid.org/0000-0003-3863-6314>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.27788>

N. 23 (2024): 567-587. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este artículo aborda la obra de Nastassja Martin, *Creer en las fieras* (2021), en la que la antropóloga francesa narra su ataque por un oso en las montañas de Kamchatka y luego su proceso de reconstrucción física, así como ontológica. Se analizan tres dimensiones temáticas presentes en el texto: primero, la puesta en escena de una escritura desde y sobre el cuerpo como forma de sanación; segundo, las líneas de fuga que proyectan una corpo política; y tercero, la cohabitación con lo feral a partir de un perspectivismo corporal. De este modo, el relato propone el dispositivo corporal como metáfora de lo feral en pos de una comunidad con la unidad cíclica de lo vivo. Como proyección de la investigación cabe preguntarse si el texto no formaría parte de una literatura global que, dentro de las nociones posthumanistas, aporta una perspectiva novedosa sobre los vínculos entre especies como un cohabitar fluido de la condición viva a través de un “relato de emancipación”.

PALABRAS CLAVE: Nastassja Martin, escritura, cuerpo, feral, perspectivismo, comunidad.

ABSTRACT: This article explores Nastassja Martin’s work, *Creer en las fieras* (2021), in which the French anthropologist narrates her attack by a bear in the Kamchatka mountains and then her process of physical, as well as ontological, reconstruction. We analyse three thematic dimensions present in the text: first, the writing from and about the body as a way of healing; second, the vanishing lines that project a corpo politics; and third, the cohabitation with the feral from a corporal perspectivism. In this way, the story proposes the bodily device as a metaphor for the feral in pursuit of a community with the cyclical unity of the living. As a research outcome, it’s worth asking if the text would not be part of a global literature that, within posthumanist notions, provide a novel perspective on the links between species as a fluid cohabitation of the living condition through an “emancipation story”.

KEYWORDS: Nastassja Martin, writing, body, feral, perspectivism, community.

RELATAR¹ UNA HISTORIA SOBRE LO QUE NOS ATRAVIESA Y NOS CONSTITUYE². A MANERA DE

INTRODUCCIÓN

El texto *Creer en las fieras* de Nastassja Martin es, sobre todo, un relato³ sobre el cuerpo, una escritura desde/sobre éste, en la que se producen encrucijadas entre el dolor, el desgarró y la aceptación, que concluyen en la sanación a través de las palabras, para así instalar un ciclo múltiple con los elementos vivos, desde los animales hasta las comunidades humanas.

La autora nació en los Alpes franceses en 1986. Cursó sus estudios de antropología en París, a l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). A sus 23 años, se trasladó a Alaska para estudiar la población Gwich'in; objeto de su tesis de doctorado que realizó bajo la dirección de Philippe Descola, antropólogo francés renombrado por sus trabajos sobre el animismo. Merecedora en 2017 del Premio Louis Castex de la Academia Francesa que galardona las obras que tratan de exploraciones arqueológicas o etnológicas, *Les âmes sauvages*, publicado un año antes, es el relato de su experiencia con este pueblo nativo devastado hoy por la colonización occidental en general y, más específicamente, por la explotación del petróleo. Las mutaciones ecológicas del Gran Norte se convertirán en el tema de investigación central de la antropóloga, como lo atestigua la publicación, en el año 2022, de *À l'est des rêves*: un estudio sobre los evenos, una población nómada de Kamchatka sedentarizada durante la época soviética.

Creer en las fieras se publicó en francés (*Croire au fauves*) en el año 2019 y cuenta ya con varias ediciones y traducciones. Recibió los premios François Sommer –que recompensa una obra que reformula las relaciones entre lo humano y la naturaleza–, Mac Orlan, Joseph-Kessel y del Livre du Réel. El libro narra el ataque de Nastassja Martin en el año 2015 por un oso en las montañas de Kamchatka y luego su proceso de reconstrucción

1 Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular n°1220007 (ANID, Chile): “Narrativa distópica latinoamericana contemporánea desde la crítica literaria feminista: hacia un poshumanismo crítico”, del cual la autora es Investigadora Responsable y cuyos Coinvestigadores son la Dra. Daniuska González de la Universidad de Playa Ancha y el Dr. Gabriel Saldías Rossel de la Universidad Católica de Temuco.

2 Página 139 de *Creer en las fieras* (2021), edición española de Errata Naturae.

3 Se hace necesario puntualizar que se trata de un relato antropológico; como señala uno de los teóricos fundamentales de la disciplina, Clifford Geertz (1973), lo que se cuenta no es sólo sobre un hecho, un lugar o una comunidad, sino que se integra a la comprensión de un contexto mayúsculo, amplio, que visibiliza lo que él denomina la “descripción densa”, de ahí, que, en este tipo de relato, “la mayor parte de lo que necesitamos para comprender un suceso particular, un rito, una costumbre, una idea o cualquier otra cosa, se insinúa como información de fondo antes que la cosa misma sea directamente examinada” (Geertz, 1973: 23).

física, así como ontológica⁴. La obra se adaptó al teatro –por la compañía Ume Théâtre⁵ y la dramaturga Emilie Faucheux⁶–, a la radio –por Béatrice Leca para France Culture⁷– y *Miedka* es un espectáculo de la Compañía Zanco basado en entrevistas a la antropóloga⁸. Las reseñas de las obras en el ámbito francófono son numerosas, por ejemplo, las aparecidas en *Le Monde* (2019) por Marie-Hélène Fraïssé y en *Libération* (2019) por Virginie Bloch-Lainé; también se halló una en el ámbito latinoamericano en la *Revista Santiago* (2023) por Bruno Cuneo. Pocos son por el momento los estudios sobre la obra en español y escasas son las referencias críticas en el ámbito francófono. Se alude a Marta Segarra que dedica un capítulo de su libro *Humanimales* (2022) a tres representaciones de un “devenir presa”, dentro de las cuales figura el libro de Martin. Asimismo, Shaday Larios trabaja con la obra en “Creer en las fieras, creer en los objetos” (2022). También, se menciona el artículo “L’écriture comme suture dans *Croire aux fauves* de Nastassja Martin” (2022) en el cual Fanny Boutinet y Alix Cazalet-Boudigues consideran la obra como perteneciente a la literatura traumática y la escritura de Nastassja Martin como terapia. Un acercamiento aún más psicoanalítico realiza Virginie Leblanc, en “Rêver, dit-elle. A propos de *Croire aux fauves*, de Nastassja Martin” (2020). Por último, Marie Bouchereau, en “*Croire aux fauves* de Nastassja Martin: l’exigence de ‘comprendre plus loin’” (2022), se interesa en la obra desde el animismo y con base en el tema de la metamorfosis.

El presente manuscrito, a diferencia de los estudios citados –sin desmeritarlos–, propone otro tipo de acercamiento a la obra de Martin. Así, se abordará en un primer momento la escritura *sobre y desde* el cuerpo, para luego leerlo como un territorio político que desemboca en una metáfora de lo feral en pos de una comunidad posthumanista con la consecuente unidad cíclica de lo vivo.

ESCRIBIR EL CUERPO CREYENDO EN LAS FIERAS

El cuerpo que se muestra durante la historia padece procesos que lo “[d]esinerva[n] reinerva[n] mezcla[n] fusiona[n] injerta[n]” (Martin, 2021: 71); como si fuera una costra adherida que se palpa como condena y como salvación: el cuerpo herido y deformado por la acción de un animal salvaje, en este caso un oso. Junto a éste se apega otro que mani-

4 Un esbozo de la obra se publicó en el año 2016 bajo el título de “Vivre plus loin”.

5 Véase: <https://www.umetheatre.com/spectacles/croire-aux-fauves/>

6 Véase la reseña de Caroline Chatelet: <https://sceneweb.fr/emilie-faucheux-met-en-scene-croire-aux-fauves-de-nastassja-martin/>

7 Véase: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/samedi-fiction/croire-aux-fauves-de-nastassja-martin-5908098>

8 Véase: <https://www.zanco.ch/spectacles/miedka>

fiesta laceración y violencia: un cuerpo atado, mortificado y manipulado por el sistema hospitalario y por la sociedad. Ambos cuerpos funcionan como estrategias escriturales de la autora para tratar de encontrar(se) a sí misma y a un lugar donde habitar –como parte integrante de una colectividad y una cultura, lo recalca con énfasis–, sin embargo, lo que busca, su propio cuerpo lo revierte y la expone en una soledad individual, inscrita en un “no lugar” perenne, en una transitoriedad de la que no puede alejarse por más que lo intente: “No siempre sé de verdad adónde voy ni quién soy [...]. La incertidumbre: una promesa de vida” (Martin, 2021: 132-133).

Más que pensar en la voz del relato, la de Nastassja, mujer, antropóloga, viajera curiosa y aventajada para observar los distintos entornos que visita (el Yukón en Alaska y luego Siberia), alejados y desconocidos culturalmente, conviene referir una enunciación elaborada a partir del cuerpo que lo pone en tensión para sostener sobre él una discusión mediante nociones como, por ejemplo, la *corpo* política, que, a diferencia de la biopolítica foucaultiana centrada en el poder que atraviesa y ciñe el cuerpo, permite visualizarlo como un receptáculo en protesta, alterado, en rebelión constante contra el poder (Castillo, 2022: 41), como se demuestra en la cita siguiente:

Curar las heridas de este combate no es sólo un gesto de metamorfosis centrado en una misma. Es un gesto político. Mi cuerpo se ha convertido en un territorio donde los cirujanos occidentales dialogan con los osos siberianos. O, mejor dicho, donde intentan establecer un diálogo. Las relaciones que se fraguan en el interior de este pequeño país en el que se ha convertido mi cuerpo son frágiles, delicadas. (Martin, 2021: 72)

En lo primero que habría que detenerse es en la conformación del *cuerpo como un injerto*, un dispositivo corporal mediado y fragmentado, como si diera cuenta de un listado en orden, un método riguroso, de “partes perdidas en la batalla” (Martin, 2021: 70), desde la propia piel y el pelo hasta “tres dientes, un trozo de hueso y [...] un ganglio” (Martin, 2021: 70). Se trata de una corporalidad rota, demandante de cosidos, parches e intervenciones constantes a través de agujas, apósitos y ungüentos, y que, con el tiempo, semejará un mapa delineado por cicatrices, así como por cierres artificiales.

Estas suturas/hilos que trenzan lugares anatómicos conducen al cuerpo a un proceso de remiendo y reacomodos, y lo marcan con una particularidad: la hibridez, “mi cuerpo ya híbrido” (Martin, 2021: 71), como la propia sujeto reconoce. La mirada inicial frente al espejo en el hospital parisino de la Salpêtrière devuelve un rostro intervenido, sin cabello, y la imagen, potencia en su devenir después del ataque, adquiere la disonancia de un todo que se ha fragmentado en heridas hinchadas, bultos y costuras aún manifiestas; en la profundidad opaca del cristal del baño sanitizado, se ve “mecanizada, robotizada,

deshumanizada” (Martin, 2021: 66). La sociedad también monstrifica a Martin por su rostro deforme, intervenido por el aparato médico y de alguna forma menos humano tras el encuentro con el oso; dicha monstrificación es lo que la empuja a huir de París: “no aguanto que mis amigos me miren a la cara, que la compasión que percibo en sus ojos no me ayuda a ver más allá de lo inmediato. Necesito apartarme para sanar. Protegerme de la gente” (Martin, 2021: 82).

Al principio, en el primer capítulo “Otoño”, cuando estuvo “en el meollo del sistema sanitario ruso” (Martin, 2021: 20), cuando el ambiente hospitalario parecía traer del pasado al doctor Zhivago (Martin, 2021: 18), como ella percibe por la condición siniestra del lugar, no pudo saber cómo había cambiado su cara o los daños sobre su corporalidad, pues estaba “completamente desnuda, sola, atada a la cama. Unas correas me rodean las muñecas y los tobillos” (Martin, 2021: 18). El mecanismo férreo de control sobre el cuerpo, maniobrado a través de una traqueotomía, se profundiza tanto que comer una papilla, indispensable para continuar con vida, se hace acto de resistencia, un gesto que predomina como tenacidad frente a la obligatoriedad impuesta con saña por el hospital: “la veo [a la enfermera novata] inyectar con un golpe seco el alimento en el tubo, quiere castigarme y se venga de mi existencia, de su vida miserable [...], de todo lo que no le obedece y de todo lo que se le resiste, me demuestra que [...], ella tiene el poder” (Martin, 2021: 19). Es un procedimiento más que se suma a la voluntad de dominación de cualquier acontecimiento aleatorio (Foucault, 1987) que pudiera suceder en aquel espacio controlado por el Estado, una escapada, por ejemplo, o desatar las correas, como ocurrió efectivamente en dos ocasiones y que le costó más crueldad por parte de la enfermera; su cuerpo deviene un nodo de protesta constante.

Pero el descubrimiento individual frente al espejo en París en una “ceremonia cosmética” en el sentido sarduriano (1969) de reconocimiento e invento, el tocar cada parte como si fuera una primera vez, en este caso doloroso pues está viendo un atisbo de su muerte, contiene una lectura más amplia. Después del largo viaje desde Siberia, donde ocurrió el ataque del oso, hasta la capital francesa, se puede rastrear este cuerpo como parte de una corporalidad mayor, que está confinada en una institución que la observa continuamente “bajo una luz de neón [...] con lupa” (Martin, 2021: 50). Intervenido sistemáticamente, el cuerpo, inclusive, se pone en cuarentena apenas ingresa, y se somete a un proceso de desinfección: “el personal pone en marcha todos los procedimientos de seguridad y de prevención existentes: estoy en cuarentena” (Martin, 2021: 50). Además, como marca, se rebela infructuosamente y esto sólo provoca más humillación sobre sí mismo: “Tienes que meterte en su escala [del dolor], en su lógica, tienes que integrar la norma y fingir que la aceptas” (Martin, 2021: 61); y que llora con intensidad, “dejo que las

lágrimas lo inunden todo. Lloro como una niña abandonada, lloro por todo lo que no se ha podido evitar” (Martin, 2021: 49).

Este capítulo titulado “Invierno” –y no es menor en referencia a la crudeza y a los rigores propios de esta estación, que, en el caso del cuerpo, remiten a su periodo más doloroso y cruel– semeja un texto marcado por una perspectiva foucaultiana, desde el principio de disciplinamiento, ordenamiento y vigilancia sobre esta corporalidad, evidente en la figura acechante de la psicóloga de la unidad, por ejemplo, hasta los rituales que identifican la circunstancia hospitalaria, parafraseando al autor de *El orden del discurso* (1987), todo aquel conjunto de signos que la acompañan: “Un séquito de estudiantes de Medicina persigue a su profesor [...] y entra en mi habitación [...]. Trato de acallar los comentarios [...]. Está desfigurada, la pobre. Antes debía de ser guapa” (Martin, 2021: 52-53). Hay un antes y un después en este cuerpo hospitalizado, que se deprime pero que, a la vez, se transforma en un grito por su sanación, preservando su lucidez con respecto al entorno y a las prácticas de control para intimidarlo, como corresponde al enunciado de la corpo política: “creer en el estado de alerta, en los muros blancos y desnudos, en las sábanas amarillas de esta habitación de hospital” (Martin, 2021: 70).

En esta misma dirección, cuando ha recibido el alta, retorna la pesadilla, esta vez el cuerpo se marca con letra escarlata: padece tuberculosis. El diagnóstico está errado, pero sólo nombrar esta enfermedad empuja hacia un registro inevitable de estigmas y aprehensiones: “Siento que la rabia se apodera de mí” (Martin, 2021: 74) mientras el médico residente “se empeña en ejercer el poder del [...] que conoce la verdad sobre su paciente” (Martin, 2021: 74). Mas, lejos de parecer únicamente dolorosa, el estado de hibridez y fractura muestra una sensibilidad de “mundo abierto donde se reencuentran seres múltiples” (Martin, 2021: 71), es decir, el cuerpo intervenido trastoca la mirada tradicional, prejuiciada, sobre el ataque de la bestia –de hecho, pone en discusión esta denominación– y asienta un estadio que desactiva “la animadversión de los fragmentos de los mundos” (Martin, 2021: 71), transformándolo en un dominio de comunicación y cohabitación, éstos en el sentido más apegado a los requerimientos posthumanistas que, como Agamben (2007) significó, manifiestan el aplacamiento del conflicto originario entre la animalidad y la humanidad de lo humano. Así lo especifica la autora como si saliera de sí misma y hablara sobre otra persona:

He de encontrar la posición de equilibrio que permita la cohabitación de elementos divergentes del mundo, depositados en el fondo de mi cuerpo sin negación. Todo ha ocurrido ya: mi cuerpo se ha convertido en un punto de convergencia. Es esta verdad iconoclasta lo que hay que integrar y digerir [...] hay que cerrar las fronteras inmunitarias, volver a coser las aberturas, reabsorberlas, es decir, hay que decidirse a cerrar de una vez por

todas. Hay que cicatrizar. Cerrar es aceptar que todo lo que se ha depositado en mí es ahora una parte más. (Martin, 2021: 71-72)

Esta cita incluye la palabra *cicatrizar* y no resulta menor que la cohabitación dentro del cuerpo, que la comunicación que propicia, y que la sanación –una que deja huella, la cicatriz como traza de lo padecido– se produzcan a través del acto de la escritura. Al mismo tiempo que el cuerpo se convierte en un manuscrito donde asentar la vivencia para leer el acontecimiento de la violencia natural, un mapa corporal con costuras sobre la piel y queloides como montañas, se posesiona como el lugar que permite sanar, “decidirse a cerrar de una vez por todas” (Martin, 2021: 72) el suceso.

En un primer momento de la novela, se conoce la existencia de dos cuadernos. El primero el “cuaderno de campo”, con carácter “diurno”, que guarda las anotaciones del recorrido por la naturaleza y las comunidades que la habitan, rebosante de citas, datos sociales ocasionales y diálogos con forma de apuntes, y donde el cuerpo se exterioriza mediante un recorrido más cultural que personal, en definitiva, el tránsito de una antropóloga por los territorios de Alaska y, más tarde, por la península de Kamchatka. En cambio, el segundo, “el cuaderno negro”, “nocturno”, no respeta el orden para las ideas, “[s]u contenido es parcial, fragmentario, inestable” (Martin, 2021: 37), como arca en la que la autora deposita secretos íntimos y sensaciones sólo interiorizadas. Sin embargo, ambas libretas articulan, como goznes, el vínculo entre el cuerpo expuesto –que camina, sufre los rigores de la naturaleza y, en algunos momentos, no entiende el entorno– y el cuerpo guardado –por personal, subjetivo, “sin más vocación que la de revelar lo que me pasa por la cabeza” (Martin, 2021: 37) y que llega a explayarse como un grito corpo político a través de estas palabras– y, sobre todo, evidencian un cuerpo en tránsito.

Del proceso posterior al ataque del oso y las etapas consiguientes de deformación e intervención corporal de la sujeto, se deriva una escritura que comprende e interioriza el cohabitar entre especies, como instancia para cicatrizar y, sobre todo, sanar: “creo que ya no habrá más cuaderno negro [...]. Habrá una sola y única historia, polifónica, la que tejemos juntos, ellos y yo, sobre todo lo que nos atraviesa y nos constituye” (Martin, 2021: 138-139). Si en un principio la escritura se armaba como un alarido para exponer el cuerpo herido y sitiado por el mecanismo hospitalario, en el cierre se produce una vuelta de tuerca y se constituye como el lugar del alivio y la cura: “Es la hora. Comienzo a escribir” (Martin, 2021: 139).

SANAR. LÍNEAS DE FUGA Y CONFORMACIÓN DE UNA CORPO POLÍTICA

Para Alejandra Castillo (2022), “[l]a política narra y delimita un cuerpo” (40). De ahí que esta idea acerque a una parte central de la novela: la instalación de la placa quirúrgica

en el rostro de Nastassja en un hospital de Moscú, como ella refiere “el meollo del sistema sanitario ruso” (Martin, 2021: 20). Sin este dispositivo no hubiera sobrevivido: “me fijaron una placa al hueso para sostener la rama mandibular inferior derecha [...] hay que volver a subir el pómulo” (Martin, 2021: 25). Más adelante, después de una segunda intervención, logra moverse, comer sola y la placa le concede la condición de ser “un enlace [...] entre [los] seres humanos y el mundo de los osos [...] en la tundra de altitud” (Martin, 2021: 34); “ellos”, el personal médico, todos en el hospital, lo ven desde esta perspectiva.

La complejidad aparece cuando este artefacto incrusta un punto de tensión política en el hospital francés. En sentido general, el cuerpo se transforma en un campo de batalla, generando luchas intestinas como si se tratara, metafóricamente, de un ejército al que habría que remover/eliminar: la placa del Este *versus* la placa del Oeste, “es arriesgado dejarme una placa del Este en la mandíbula” (Martin, 2021: 60); los tornillos que la sueldan “son demasiado grandes ‘al estilo ruso’” (Martin, 2021: 60); y la crítica a su grosor y su ubicación, lo cual siembra la desconfianza hacia el trabajo de los colegas rusos. En definitiva, “mi mandíbula se transformó en el escenario de una guerra fría hospitalaria y franco-rusa” (Martin, 2021: 60).

En el texto, existen dos momentos fractales cuando la corpo política se puede entender mediante el enfoque de Castillo, como puntos de fuga y resistencia:

Las corpo políticas, por lo anterior, son una política que se enuncia advirtiendo líneas, deslindes y fronteras que demarcan y visibilizan. Y no solo eso, las corpo políticas disienten de la línea recta, de la temporalidad del presente absoluto y su vocación es contra archivista. (Castillo, 2022: 49)

Al desgajar esta cita, se puede hablar, entonces, de un cuerpo aguijoneado por la política, se diría que tironeado por el maltrato recibido en el sistema hospitalario; como bien apunta en un instante del relato: “Imagino que me salen de la cara unos tornillos que sujetan una mandíbula metálica, me veo mecanizada, robotizada, deshumanizada” (Martin, 2021: 66); pero que resulta activamente capaz de producir puntos de fuga, deslindes y fracturas de tiempos absolutos, que resiste. Ese punto de fuga inicial, que se mencionaba anteriormente, tiene que ver cuando la sujeto reconoce que la labor del médico ruso fue pertinente frente al desempeño de los profesionales franceses: “confiaba en los rusos” (Martin, 2021: 60), y se resiste a esta guerra hostil y oscura, al margen de su sanamiento, que la convierte en “víctima de una invasión” (Martin, 2021: 65). En esta resistencia se visibiliza una voz desestructurante del entramado de poder, que pone sobre escena un “cuerpo vivo” resistente a las convenciones de la institución sanitaria, que huye del encierro obligatorio y donde la recuperación física y emocional deja atrás

actuaciones convenidas por una otrora ideología de la Guerra Fría y se activa como una “recuperación en forma de transformación estructural” (Martin, 2021: 73). El cuerpo monstrificado de Martin, compuestos por elementos exógenos, se convierte, según las palabras de Antonio Negri (2007), en un “acontecimiento positivo” (104, cursivas en el original), es decir, en contraposición a la vida desnuda, una sujeto que expresa su potencia a través de la “invasión del bios” (Negri, 2007: 119, cursivas en el original).

Esto conduce al segundo momento de fuga para entender la corpo política en el texto: su relación con el animal que la lastimó, pensado como un ser que no sufrió la “violencia simbólica y concreta de la que soy víctima” (Martin, 2021: 67) y que hace que se replantee la estructura metálica en su interior como una marca de *outsiders*, de alguien a quien no le importa el rechazo y que reconoce su corporalidad como un país propio donde crear y mantener la comunicación entre las especies. En otro recuerdo al texto *Escrito sobre un cuerpo* (1969) de Sarduy, el ritual corporal que conllevó a la transformación se habría aposentado, madurado, reconocido en la comunalidad, por esto quiere “disfrutar de la insularidad, reconstruirla en mi cuerpo mientras admito la inconmesurabilidad de los seres que pueblan mi isla interior” (Martin, 2021: 75).

Por último, en la misma dirección de lectura de la corpo política, cuando retorna a Siberia, se convierte en un “bulto de contrabando” para entrar en la base naval de Kamchatka, al sur de Petropávlovsk, donde vive su amiga Yulia con su familia; entre sus miembros está el esposo, Yaroslav, un militar de ascendencia ucraniana. Este paso para retornar al lugar del suceso –“no hay que huir de lo inacabado que yace en nuestro interior, sino que hay que afrontarlo” (Martin, 2021: 93)– contraviene leyes estrictas, los militares custodian la base con cautela y la inspección de los vehículos que ingresan da cuenta de la rigurosidad del panóptico bélico. Sin embargo, Nastassja accede a transformarse en un “paquete” escondido y esta decisión permite una mirada reveladora: hay otro tipo de bestia acechando el cuerpo, más peligrosa que el oso que lo atacó, más salvaje por impredecible, y que se percibe como si estuviera en un periodo de estertor⁹:

El puesto de control no está muy lejos: paramos el vehículo en el arcén antes de llegar. Sacamos del maletero las garrafas de agua y las mantas. Me tumbo de lado en el suelo, entre el sillón trasero y los asientos de delante. Yulia y Yaroslav me tapan con las mantas y colocan las garrafas por encima. Soy invisible [...]. Oigo la voz del soldado y la del marido de Yulia al responder. Oigo las botas de cuero, supongo que negras, sobre el asfalto.

9 Este sustantivo con respecto a lo que significó el poderío militar soviético durante la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente, la Guerra Fría. En un diálogo, un personaje habló lo siguiente: “Hace tres años, Daria me narró el derrumbe de la Unión Soviética. Me dijo: Nastia, un día la luz se apagó y los espíritus regresaron. Y nosotros volvimos al bosque” (Martin, 2021: 96). Resulta reveladora la metáfora de la luz y el cruce con la naturaleza con respecto a la desaparición del país socialista unificado.

Se abre el maletero, verifica el contenido. Todo en orden [...]. Seguimos. *Da la impresión de que entráramos en la boca del lobo, pero de otro tipo de lobo, que, si te atrapa, es más terco que el cánido salvaje [...].* En medio de los submarinos supervivientes de la Guerra Fría y los militares de uniforme, como es evidente, estoy bien escondida [...]. Transgredir el orden establecido nos une. (Martin, 2021: 90-91, cursivas nuestras)

Como bien se desprende de la propia cita, se nota el punto de resistencia armado por el cuerpo: tanto Yulia como ella son “buenas jóvenes desobedientes” (Martin, 2021: 90), el poder se enfrenta desde el interior de uno de sus nodos de constitución, una base militar, uno de los “lugar[es] de origen de la amenaza” (Martin, 2021: 90), y logra sobreponearse en el sentido que le interesa –y que ha recalcado durante todo el texto–: “lo sufres [...] [pero] si eres lo bastante fuerte, lo amansas, lo domas, y, un día, cuando has comprendido bien su lógica, te liberas” (Martin, 2021: 90).

No quisiéramos dar la impresión de forzar la teoría sobre la corpo política, pero con los diferentes registros que se suman a lo largo del libro, como el cuerpo que hace frente a los dictámenes de una hospitalización forzada, cabría preguntarse si esta historia pudiera leerse como un “relato de emancipación” (Castillo, 2022: 50), un documento que, anclado en la propuesta teórica, busca tensar el tiempo presente y su desarrollo depredador constante, así como también la construcción de un cuerpo que, intervenido recurrentemente, se resiste, se *altera*, huye y agujerea las paredes políticas e interiores que lo contienen.

A diferencia de la biopolítica, noción más estática, que recibe, la “corpo política [...] es una política que se expresa en movimientos de cuerpo” (Castillo, 2022: 50) y, todavía más, “es movimiento, caminata, canto y marcha” (Castillo, 2022: 49). El relato de Martin expone el tejido de la corpo política como un espacio siempre en movimiento, donde *crear en las fieras* posibilita “un mundo abierto donde se reencuentran seres múltiples” (Martin, 2021: 71), entre ellos la especie humana con la animal, y se produce un mirarse relacional, una convivencia como un eco: “ser un ser vivo entre muchos otros, oscilar con ellos” (Martin, 2021: 129).

COHABITAR CON LO FERAL: LA PERSPECTIVA DEL CUERPO Y LA UNIDAD CÍCLICA CON LO VIVO

Nastassja Martin posiciona su obra, a partir del paratexto, bajo el signo de la metamorfosis; dice la dedicatoria: “*A todos los seres de la metamorfosis, aquí y allá*” (Martin, 2021: 7, cursivas en el original). Este proceso se debe primero leer a través de la figura del oso –de hecho, “El oso” (Martin, 2021: 13) es el primer sintagma del relato– y de su simbología.

El medievalista francés Michel Pastoureau, especialista de los símbolos, sobre todo de los colores y de los animales, dedicó una obra al oso: *L'ours. Histoire d'un roi déchu* (2007),

en la cual analiza las representaciones del oso, del Paleolítico hasta la actualidad. En la Antigüedad, el oso es un animal atributo de Artemisa, diosa de la caza, y numerosas son las metamorfosis de seres humanos en osos, por ejemplo, la musa Calisto y su hijo Arcas que, transformados en osos, explican el nacimiento de las constelaciones de la Osa Mayor y Menor.

Es también, como lo atestigua la mitología germano-escandinava, un símbolo de la fuerza de los guerreros. Matar a un oso es un ritual para acceder al mundo adulto y la acción de beber la sangre, así como comer la carne de este animal, permite volverse invencible. La caza del oso es un evento sagrado y se debe pedir al animal, mediante cantos, danzas, simulaciones y oraciones, que se deje matar. Luego de la matanza, se tiene que proceder al funeral del oso gracias a diferentes ritos de purificación, para que la vida pueda retomar su curso normal.

Pastoureau alude además a los rituales, de índole chamánicos, durante los cuales se ocupa la piel del oso como disfraz en calidad de símbolo de la resurrección y de la fertilidad –en relación con la hibernación y la primavera–. En efecto, en la Edad Media, el oso es el rey del bosque y de los animales. Su apariencia y caminata bípeda construye en el imaginario la figura del oso como la de un ser humano disfrazado. Es una criatura intermedia y antropomórfica que se posiciona a medio camino entre el mundo de los animales y de los seres humanos. En algunas culturas, como los pueblos de Siberia, mención central para este artículo, es una divinidad, un pariente o un ancestro del clan, un animal en el cual un humano se reencarnó o una suerte de chamán que favorece el tránsito entre nuestro mundo y el más allá¹⁰.

Sin embargo, también ocurre en la Edad Media un cambio acerca de la visión del oso: su simbología, por su procedencia pagana, será combatida por la Iglesia Católica. A partir de este momento, es un animal diabólico y ridículo que se da a conocer en los circos. Procede entonces un doble movimiento de matanza generalizada y de domesticación, para finalmente reemplazar al oso por el león: un animal más noble y menos pagano. No obstante, Pastoureau ofrece al final de su obra el relato de la revancha del oso mediante la figura del *Teddy Bear*.

El texto de Martin dialoga estrechamente con esta simbología, sobre todo a partir del oso proclamado rey del mundo salvaje y, a la vez, percibido como criatura híbrida puesto que se sitúa en la frontera entre el mundo animal y humano. Después del ataque, ella recibe la designación de *miedka* (Martin, 2021: 33): la que vive entre dos mundos, medio

10 Rémy Marion, en *L'ours: L'autre de l'homme* (2018), también aborda las tradiciones espirituales asociadas a la figura del oso. Al final de su obra, evoca de hecho el relato de Nastassja Martin. En esta misma perspectiva, también es de interés la obra de Jean-Dominique Lajoux, *L'homme et l'ours* (1996), pues ofrece un complemento acerca de los rituales en torno al oso en la región de Siberia.

humana y medio osa. Antes del ataque, los evenos, antiguos pescadores y cazadores de renos que fueron trasladados a pequeñas aldeas durante la era soviética, la bautizaron, por sus sueños recurrentes con un oso, *matukha* (Martin, 2021: 24) que significa “osa”. Del mismo modo que el oso es un intermediario que representa el tránsito entre diferentes reinos, Martin se convierte en un “passeur ontologique” (Morizot, 2016: 195), según la expresión del filósofo Baptiste Morizot en *Les diplomates* (2016), es decir, un ente que se sitúa entre diferentes ontologías para permitir una circulación entre varias configuraciones de lo vivo¹¹.

Es a partir de la noción de tránsito que Martin se refiere a la pérdida de su rostro, y pues de su mismidad, que la acerca, sin embargo, a una cierta esencia. Al contrario de las ontologías clásicas de carácter dualista, es interesante notar que su cuerpo desfigurado determina su identidad: “No parezco la misma y sin embargo nunca he estado tan cerca de mi auténtica complejidad anímica, que se ha estampado en mi cuerpo con una textura que refleja a la vez un tránsito y un regreso” (Martin, 2021: 33-34). Los cambios de nombres de Nastassja Martin –de *matukha* a *miedka*– no significan una transformación identitaria, sino un acercamiento –el “regreso” en la cita anterior– a su verdadera naturaleza que es también un tránsito, pues se configura al interior de un fluir entre varias configuraciones de lo vivo, del mismo modo que la simbología del oso. De hecho y si se retoma la temática de la monstrificación de Martin, la comunidad evena también teme un posible contagio de su hibridismo, de la liminalidad entre especies que cristaliza ahora su cuerpo: “Aquí se piensa que a los ‘miedka’ hay que evitarlos y, sobre todo, que no hay que tocar sus cosas. [...] Porque esas personas ya no son del todo ellas mismas, ¿entiendes? Porque llevan en ellas la parte del oso” (Martin, 2021: 120). Así, la obra no es estrictamente el relato de una metamorfosis, sino, en otra vuelta de tuerca a Agamben, la revelación salvaje y carnal de una pertenencia profunda a la unidad cíclica de lo vivo.

El pensamiento de Baptiste Morizot fue categorizado por la crítica especializada como perteneciente a las filosofías de lo vivo¹². Estas se proponen pensar, en el contexto de la crisis climática, nuestras relaciones con lo vivo. Pensadores y pensadoras como Bruno Latour, Vinciane Despret, Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro e Isabelle Stengers, entre otros y otras, conciben lo vivo como una nueva ontología que no separa lo humano y lo no-humano, con el fin de entender esta relacionalidad desde un punto de vista político. En su obra, Morizot problematiza los vínculos entre lo humano y otras

11 “C’est ce qui permet à la figure du garou de constituer un *passeur ontologique* vers un mise en question de notre naturalisme. Composite entre ontologies, qui les traverse et capture de nouveaux traits dans cette traversée, il peut être réinvesti pour contrebalancer le monopole contemporain du schème naturaliste dans nos relations au vivant, et nous permettre de circuler parmi les mondes” (Morizot, 2016: 195).

12 Véase Nicolas Truong, “Le ‘vivant’, un concept qui gagne en popularité dans la philosophie et les combats écologiques” (2021).

especies para inventar una nueva sensibilidad en relación con lo vivo. En *Les diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant* (2016), considera la vuelta espontánea del lobo en el territorio francés como problema filosófico a partir de la pregunta por la capacidad humana de convivir con otras especies gracias a la invención de nuevas formas de diplomacia que anhelan interacciones ecológicas mutuamente beneficiosas.

Esta búsqueda de paradigmas relacionales inéditos con lo vivo sirve a fin de comprender la cohabitación con lo feral en la obra de Nastassja Martin. En efecto, Morizot plantea en *Les diplomates* (2016) la interrogante de la persistencia de lo salvaje en la era del Antropoceno a partir de la noción de “por sí mismo” –“par soi-même” (Morizot, 2016: 84)–. Según el filósofo francés, el ámbito “por sí mismo” de lo salvaje consiste en una autonomía, ligada, no obstante, de manera plural, a la comunidad de lo vivo. Con el fin de significar este “por sí mismo” y para alejarse de la negatividad de la palabra “salvaje”, Morizot resignifica el término “feral”: lo que resiste a la domesticación y, al mismo tiempo, cohabita en territorios de manera mutualista; agrega que lo feral es un proceso eco-evolutivo según cartografías vivas irreductibles en una interdependencia múltiple¹³. En este sentido, lo salvaje es este “por sí mismo” que se encuentra entre nosotros –“parmi nous par soi-même” (Morizot, 2016: 87)–; este nuevo dispositivo relacional de cohabitación es lo que Morizot denomina “diplomacia animal”. En el relato de Martin, la experiencia feral, más allá del ataque del oso, pasa primero, como se vio anteriormente, por el cuerpo, hacia una sensibilidad relacional.

Después de sus múltiples operaciones quirúrgicas en Francia con el fin de reconstruir su rostro, la antropóloga vuelve al Gran Norte. Un miembro de la familia evena, con la cual ha vivido varios años a lo largo de sus distintas estadías, le explica que el oso la mordió porque no soportó ver en los ojos de un humano el reflejo de su propia alma. Nuevamente, el oso figura simbólicamente un animal antropocéntrico que permite un tránsito entre distintas dimensiones de la realidad. Al contrario de una conversión en un otro, se trata aquí del verse en el otro. Por su parte, Martin, doctora en antropología “consagrada en los pilares de la institución” (Martin, 2021: 111), lo nota ella misma irónicamente, experimentó, en el ataque del oso, los presupuestos del perspectivismo a partir de la instalación, en su cuerpo, de un entre-nosotros feral.

Eduardo Viveiros de Castro es un antropólogo brasileño que teorizó, en *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructuralista* (2010), el perspectivismo amerindio: suerte de continuación del animismo, el perspectivismo postula la unidad del espíritu y

¹³ “Le féral est un processus. C’est un complexe de dynamiques éco-évolutives qui ont pour particularité de n’être pas à l’avantage d’autres qu’elles-mêmes, et d’habiter la terre comme chez elles, dans une constante et plurielle articulation transactionnelle et coévolutive avec la vie et les activités humaines, mais suivant des cartographies vivantes irréductibles, dans une interdépendance équilibrée qui est le nom caché de l’indépendance” (Morizot, 2016: 87).

la diversidad de los cuerpos. Cada ser vivo contiene en sí la diferencia entre humano y no-humano, así como su respectiva posibilidad ontológica:

Como ya habían señalado diversos etnólogos, aunque así siempre de pasada, numerosos pueblos del Nuevo Mundo (verosíblemente todos) comparten una concepción según la cual el mundo está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista: todos los existentes son centros de intencionalidad, que aprehenden a los otros existentes según sus respectivas características y capacidades. (Viveiros de Castro, 2010: 33)

A partir de una unión entre el pensamiento de Claude Lévi-Strauss (1955, 1958 y 1962) y de Gilles Deleuze¹⁴, Viveiros de Castro explica que, en el perspectivismo, la diferencia de punto de vista se da por el cuerpo como lugar de inscripción de una sensibilidad relacional, la que se deja a sí misma atravesar por distintas dimensiones de lo vivo. En paralelo con la filosofía de Baptiste Morizot –aunque a diferencia de Viveiros de Castro, el filósofo francés piensa desde la biología ecosistémica y pues en términos de especies– la hibridación de las perspectivas sobre el mundo es una forma política: la pluralidad de los puntos de vista no solamente tiene efectos sobre las identidades de los otros adentro de la relación, sino también sobre la forma de la relación misma.

Así, el perspectivismo permite pensar el ataque de Martin por el oso como la experiencia de una corporalidad relacional. De manera más precisa, Viveiros de Castro, en *Metafísicas caníbales* (2010), explica el perspectivismo como la actualización de un espíritu común constituido por una infinidad de fuerzas y de diferencias entre ellas, mediante las que una multiplicidad de cuerpos cobra forma. Para describir esta operación, se refiere, en términos míticos y con respecto a una cosmogonía amerindia, a un devenir en el cual las especies todavía no existen, un estado ancestral común a lo vivo y a partir del cual los cuerpos actualizan una potencia de metamorfosis.

De forma menos abstracta, el perspectivismo plantea que cada ser vivo contiene en sí la diferencia humano/no-humano y su respectiva posibilidad ontológica; es decir que en vez de ser propiedad, el cuerpo representa solamente un punto de vista sobre el mundo: la inscripción y actualización de una sensibilidad relacional atravesada por distintos

¹⁴ Viveiros de Castro identifica en la teoría de Lévi-Strauss el carácter situado y relacional del pensamiento amerindio, punto de encuentro, según el antropólogo brasileño, con la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1972 y 1980) que se centra justamente en el cuerpo, la inmanencia y el devenir: “He elegido la filosofía de Deleuze y, más en particular, los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia*, escritos con Guattari, como el instrumento más apropiado para retransmitir la frecuencia de onda que yo esperaba captar en el pensamiento amerindio. El perspectivismo y el multinaturalismo, en cuanto objetos resintetizados por el discurso antropológico (porque las teorías indígenas no se presentan preembañadas en forma tan práctica, permítanme decir) son resultado del encuentro entre cierto devenir-deleuziano de la etnología americanista” (Viveiros de Castro, 2010: 81).

puntos de vista. En palabras de Viveiros de Castro: “Entre la subjetividad formal de las almas y la materialidad sustancial de los organismos, está ese plano central que es el cuerpo como haz de afectos y de capacidades, y que está en el origen de las perspectivas. Lejos del esencialismo espiritual del relativismo, el perspectivismo es un manierismo corporal” (Viveiros de Castro, 2010: 55).

El ataque del oso se explicaría por la experimentación corporal de una humanidad cósmica, una comparación entre perspectivas mediante la que se reveló una complementariedad terrible: dos especies diferentes pueden ser humanas simultáneamente. El oso en el relato, en base a su simbología antropomórfica, sufrió de alguna manera el rol de “passeur ontologique”, experimentación corporal de una multiplicidad de puntos de vista, situación ante la cual su respuesta diplomática fue la de una violencia: “Lo que hay debajo del rostro, el fondo humano de las bestias, es lo que el oso ve en los ojos de quien no debería mirar; eso es lo que mi oso vio en mis ojos. Su parte de humanidad; el rostro bajo su rostro” (Martin, 2021: 117).

A diferencia del oso, pero víctima como él de un encuentro cósmico, Nastassja debe aceptar las consecuencias corporales del asalto con el fin de sobrevivir. De hecho, y sería una honestidad textual y casi antropológica, el relato no pretende acceder a la perspectiva del oso. Por ejemplo, si bien el oso dejó algo en su cuerpo, con el cual debe ahora cohabitar, en ningún momento ella se pregunta, desde una preponderante posición antropocéntrica, lo que dejó al oso. Sí se ocupa de este espacio de cohabitación que se creó en su cuerpo con base en el ataque, el cual describe textualmente a partir de la metáfora feral:

Una ley inherente a los depredadores que se buscan y se evitan en las profundidades del bosque o en las dorsales de la tierra. La ley es la siguiente: cuando se encuentran, si se encuentran, sus territorios implosionan, sus mundos se dan la vuelta, sus recorridos habituales se alternan y sus vínculos se vuelven inquebrantables. Existe una suspensión del movimiento una retención una detención un estupor que sujeta a las dos fieras involucradas en el encuentro arcaico, un encuentro que no se prepara, que no se evita, del que no se escapa. (Martin, 2021: 125)

La experiencia feral que crea una sensibilidad relacional se describe en la cita anterior a partir del encuentro entre territorios, en este caso tanto físicos como metafóricos. A través del depredador, figura indomable, se crea una complementariedad feral: el “por sí mismo” salvaje, según las palabras de Morizot, más que una forma de cohabitación, constituye en el extracto una reminiscencia perspectivista del estado ancestral común a todo lo vivo. En términos textuales, es interesante notar en esta misma cita, y en el estilo literario de la antropóloga en general, una tendencia a la repetición sintagmática.

En efecto, se presentan suerte de anáforas con la reiteración de las siguientes construcciones: “Una ley [...] La ley” / “se buscan [...] se evitan” / “en las profundidades del [...] en las dorsales de la” / “cuando se encuentra, si se encuentran” / “sus territorios [...] sus mundos [...] sus recorridos [...] sus vínculos” / “implosionan [...] se dan la vuelta [...] se alternan [...] se vuelven” / “una suspensión [...] una retención una detención un estupor” / “el encuentro [...] un encuentro” / “que no se [...] que no se [...] del que no se”. Estas repeticiones crean a nivel textual simetrías y una suerte de prosa encantadora, en el sentido de mágica, que posiciona textualmente el encuentro feral bajo el signo de una unicidad en la complementariedad, con cada palabra siendo el reflejo de otra, de la misma manera que Martin y el oso vieron el reflejo de su doble en el otro.

En su relato, Nastassja describe en varias ocasiones el ataque como este momento precosmológico de confusión entre lo animal y lo humano: “Pero nuestros cuerpos se entremezclaron, se produjo este ‘nosotros’ incomprendible, este ‘nosotros’ que percibo de una manera confusa, que viene de lejos, de una anterioridad situada por debajo de nuestra existencia limitada” (Martin, 2021: 78). Se actualiza en la cita la cosmogonía perspectivista a partir de la descripción de una fusión corporal como reminiscencia de una unificación originaria. La asimilación con la fiera es otra forma de expresar la interdependencia múltiple con la comunidad de lo vivo: “Los sonidos que percibo están ampliados, oigo como la fiera, soy la fiera. Me pregunto por un instante si el oso volverá de una vez por todas para acabar conmigo o para que yo acabe con él, o para que los dos muramos en un último abrazo” (Martin, 2021: 14). La indiferenciación mítica que expresa la imagen del abrazo es el momento de la metamorfosis feral; ésta no es el resultado de una transformación, sino la existencia del estado previo a la forma, a la corporalidad, en el cual Nastassja experimenta otra manera de estar viva. Asimismo, la destrucción monstruosa de su cara remite a esta indeterminación primigenia: “Como en los tiempos del mito, es la indistinción quien reina, yo soy esa forma incierta” (Martin, 2021: 13). Es interesante notar que el rostro, como representante de la identidad corporal individual, haya sido el blanco del ataque. Así, la antropóloga vivió la temporalidad mítica al revés: de la identificación personal a la indeterminación feral con el fin de renacer a partir de una nueva relacionalidad con lo vivo.

La cohabitación feral, después de una complementariedad precosmológica, se expresa textualmente a través de una unidad cíclica con lo vivo. Estructuralmente, el relato se organiza cronológica y metafóricamente en torno a las estaciones del año –además, cada parte y estación se acompaña del dibujo de un oso–: el otoño narra el ataque, el invierno aborda la reconstrucción quirúrgica, la primavera constituye el retorno al Gran Norte y finalmente el verano es el momento de la escritura, lo cual otorga a la obra una estructura circular puesto que se está leyendo el libro que Martin empezará a escribir.

En paralelo, esta circularidad formal hace eco simbólicamente de la hibernación del oso a modo de resurrección; el mismo camino iniciático, de la muerte hacia la vida, que la autora emprende.

El epígrafe, una sentencia del filósofo presocrático Empédocles, posiciona la obra bajo el signo de una correspondencia entre diferentes regímenes de lo vivo: “*Yo ya he sido antes un muchacho y una muchacha, un arbusto, un pájaro y un mudo pez de mar.* EMPÉDOCLES, *SOBRE LA NATURALEZA*, FRAGMENTO 117” (Martin, 2021: 9, cursivas en el original). Este fluir entre diferentes corporalidades retoma los fundamentos del perspectivismo junto con la reflexión de Emanuele Coccia en *Metamorfosis* (2021): “formar parte de un cuerpo significa no solo mezclarse con un único cuerpo, sino ser llevado, por él, a una infinidad de otros cuerpos y de otros lugares. Todo cuerpo es un pasillo. Todo cuerpo es la puerta de acceso a una infinidad de otros mundos” (Coccia, 2021: 148). El filósofo italiano, en *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida* (2021), analiza –aunque de un modo reiterativo– las diferentes formas de la metamorfosis –Nacimientos, Capullos, Reencarnaciones, Migraciones y Asociaciones– en relación con la idea de una unicidad plural de lo vivo: “Llamamos ‘metamorfosis’ a esta doble evidencia: todo viviente es, en sí mismo, una pluralidad de formas –simultáneamente presentes y sucesivas–, pero, en realidad, ninguna de ellas existe de manera autónoma, separada, ya que la forma se define en continuidad inmediata con una infinidad de otras formas, que están antes y después de ella” (Coccia, 2021: 21-22).

Lo anterior permite pensar, en la obra de Martin, la cohabitación con lo feral como experiencia de un perspectivismo corporal que intenciona acceder a la unidad cíclica de lo vivo como forma de comunidad. El cuerpo de Nastassja se convierte en el territorio de una cohabitación feral, un “por sí mismo” irreductible en vista de los traumatismos que sufrió –no solamente en referencia al ataque animal, sino sobre todo a las consecuencias de las reconstrucciones quirúrgicas– que es al mismo tiempo un pasaje hacia la experimentación de un “entre nosotros”: su nueva comprensión de la unidad cíclica de/con lo vivo.

Esta relacionalidad la verbaliza nuevamente un miembro de la familia evena, su amiga Daria, cuando explica a la antropóloga que dejarla con vida fue un regalo que hizo el oso. Con más realidad que las exposiciones teóricas de su profesor Philippe Descola, el antropólogo francés especialista del animismo, la frase de Daria revela a Nastassja esta nueva unicidad feral que experimenta a partir de su encuentro con el oso, símbolo que vuelve a figurar una confluencia entre distintos mundos y dimensiones de lo vivo:

La frase “los osos nos hacen un regalo” contiene la idea de que es posible un diálogo con los animales, pese que éste rara vez se manifiesta bajo una forma controlable; demuestra que se vive en un mundo donde todos se

observan, se escuchan, se recuerdan, dan y toman; también refleja la atención cotidiana a otras vidas distintas a la nuestra. (Martin, 2021: 101)

Si se retoma la reflexión de Coccia, Martin encarna una cohabitación feral, un afuera de sí misma que la relaciona con lo vivo, primero, a partir de su propio despliegue en otras formas de manera simultánea –la complementariedad perspectivista con el oso– y, segundo, gracias a su participación sensible en lo que une estas entidades entre sí de forma cíclica: el verdadero regalo del oso que le permite llegar por segunda vez a la vida en calidad de fiera para, lo dice un poema de René Char que ella cita al final de la obra: “*Desear en la dirección del mundo*” (Martin, 2021: 138, cursivas en el original); y con el mundo. Finalmente, después de su cuerpo, el lugar de esta cohabitación será, para la antropóloga, la escritura: una historia individual –“por sí misma”– que se encarna en la creación de interdependencias –“entre nosotros”– para que lo feral, más allá de la sobrevivencia, participe de una comunidad de/con lo vivo.

En suma, la experiencia feral es, más que una metamorfosis y desde el perspectivismo, la experiencia de una cohabitación con lo vivo según una lógica de pertenencia común. En base a la simbología del oso como figura que traspasa las fronteras entre mundos –humano/no-humano, vida/muerte–, *Creer en las fieras* significaría aceptar que las relaciones con lo vivo nos definan y dejarse pues atravesar por la potencia irreductible de lo feral.

RECONOCER NUESTRA PERTENENCIA A LA COMUNIDAD DE LO VIVO. A MODO DE CONCLUSIÓN

Creer en las fieras de Nastassja Martin es el relato de una escritura *desde y sobre* el cuerpo; un cuerpo destruido, desgarrado, fragmentado, injertado, doliente, que debe emprender un proceso de sanación con el fin de aceptar el ataque de lo vivo como paradójicamente un nuevo ciclo vital. Esta sanación se realiza a través de las palabras para establecer el cuerpo como punto de convergencia, de cohabitación con lo feral que se ha incrustado en la piel de la antropóloga. Es en el proceso de cicatrización que consiste la mutación de Nastassja en fiera: su desintegración en una alteridad radical para renacer en una nueva relacionalidad con lo vivo. La historia ya no será solamente suya, sino el tejido de palabras que une los seres que habitan el mundo. Del mismo modo, su cuerpo, que siempre se rehúsa a los encierros geopolíticos, como se desarrolló en los primeros apartados, será el territorio donde crear esta comunidad con lo feral.

Más allá de la historia de una metamorfosis, interpela en su relato la falta de juicios de valor con respecto al ataque. Por estrategia de mera sobrevivencia y/o inteligencia biosistémica, la antropóloga asume desde el inicio que no puede calificar negativamente este encuentro feral, sino esforzarse en integrarlo como experiencia vital. En esta lucha interna, con las varias resistencias que sufre su cuerpo, reside la verdadera supervivencia

de Martin. En efecto, lo notable es que el ataque del oso hace vacilar los presupuestos teóricos a partir de los cuales pretende leer e interpretar la realidad; en vez de paradigmas antropológicos a la manera de un escudo abstracto, es su propio cuerpo, su carne destrozada e injertada la que debe absorber el choque con lo salvaje. De ahí que cabe también preguntarse si el texto no formaría parte de una literatura global que, dentro de las nociones posthumanistas, aporta una perspectiva novedosa sobre los vínculos entre especies como un cohabitar fluido de la condición viva a través de un “relato de emancipación”, como Agamben acotó.

Finalmente, el relato muestra una honestidad textual a la hora de no intentar acceder a la perspectiva del oso, sino posicionarse en este “entre nosotros” irreductible como forma de cohabitación primigenia. Un único encuentro con un solo oso transformó la relación de la autora con las especies humanas y no humanas. El oso, figura tutelar de un encuentro entre dimensiones, hace entender la pluralidad de los puntos de vista que configuran el mundo. El relato de un predador no humano que atacó a una humana advierte que otro sujeto nos puede objetivizar e imponernos su voluntad. De la misma manera que Nastassja Martin, el oso nos restituye humildemente nuestro estatus de vivo entre los vivos y nos obliga a reconocer nuestra pertenencia a esta comunidad, así como asumir la responsabilidad de una cohabitación con lo feral.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2007). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bloch-Lainé, Virginie. “Croire aux fauves, la leçon d’un instant de survie”. *Libération* (2019).
- Bouchereau, Marie. “Croire aux fauves de Nastassja Martin: l’exigence de ‘comprendre plus loin’”. *Elfe XX-XXI* 11 (2022). (<https://doi.org/10.4000/elfe.4821>)
- Boutinet, Fanny y Cazalet-Boudigues, Alix. “L’écriture comme suture dans *Croire aux fauves* de Nastassja Martin”. *Les chantiers de la création* 14 (2022). (<https://doi.org/10.4000/lcc.5480>)
- Castillo, Alejandra. “La Corpo política y su movimiento reticular”. *Asparkia: Investigación feminista* 40 (2022): 39-52.
- Chatelet, Caroline. “Croire aux fauves, une renaissance au plateau”. *Sceneweb.fr* (2023).
- Coccia, Emanuele (2021). *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida*. Madrid: Siruela.
- Cuneo, Bruno. “La pluma del etnógrafo”. *Revista Santiago* (2023).
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1972). *L’Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.
- Foucault, Michel (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Fraïssé, Marie-Hélène. “Croire aux fauves de Natassja Martin : l’étreinte de l’ours”. *Le Monde* (2019).
- Geertz, Clifford (1993). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Lajoux, Jean-Dominique (1996). *L’homme et l’ours*. Grenoble: Glénat.
- Larios, Shaday (2022). “Creer en las fieras, creer en los objetos”. *Post(s)* 8 (2022).
- Leblanc, Virginie. “Rêver, dit-elle. À propos de *Croire aux fauves*, de Natassja Martin”. *La Cause du Désir* 104 (2020).
- Leca, Béatrice. “Croire aux fauves’ de Natassja Martin”. *Samedi Fiction, France Culture* (2022).
- Lévi-Strauss, Claude (1955). *Tristes tropiques*. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, Claude (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, Claude (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Marion, Rémy (2018). *L’ours : L’autre de l’homme*. Arles/Paris: Actes Sud.
- Martin, Nastassja (2016). *Les âmes sauvages. Face à l’Occident, la résistance d’un peuple d’Alaska*. Paris: La Découverte.
- Martin, Nastassja. “Vivre plus loin”. *Terrain* 66 (2016). (<https://doi.org/10.4000/terrain.16008>)
- Martin, Nastassja (2021). *Creer en las fieras*. Madrid: Errata Naturae.
- Martin, Nastassja (2022). *À l’est des rêves. Réponses Even aux crises systémiques*. Paris: La Découverte.
- Morizot, Baptiste (2016). *Les diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*. Marseille: Wildproject.
- Negri, Antonio (2007). “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. Giorgi Gabriel y Rodríguez Fermín (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós: 93-139.

Pastoureau, Michel (2007). *L'ours. Histoire d'un roi déchu*. Paris: Seuil.

Sarduy, Severo (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Segarra, Marta (2022). *Humanimales: Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Truong, Nicolas. "Le 'vivant', un concept qui gagne en popularité dans la philosophie et les combats écologiques". *Le Monde* (2021).

Ume Théâtre (2023). *Croire aux fauves*.

Viveiros de Castro, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructuralista*. Buenos Aires: Katz.

Zanco (2023). *Miedka*.