



Respuestas de perros: Bataille, Derrida y Ortiz

Silvio Mattoni¹

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
silviomattoni@yahoo.com.ar

Resumen: A partir de una intuición de Georges Bataille sobre la percepción estética de los animales, y luego de una discusión de Jacques Derrida sobre la perspectiva de la filosofía occidental acerca de la diferencia entre el ser humano y el ser animal, este artículo se propone indagar cuál sería el punto de vista poético que representan ciertos animales, preferentemente llamados domésticos, en la poesía de Juan L. Ortiz. Las conclusiones no saldrán, sin embargo, las distancias entre los autores, sino que más bien aproximarán la discusión sobre la palabra de la poesía y los conceptos de la filosofía a la zona de indeterminación donde los modos de vida no definidos por el habla articulada e histórica se encuentran con los cuerpos que supuestamente escriben, piensan y nombran.

Palabras clave: Filosofía – Poesía – Animalidad – Identidad – Formas de vida

Abstract: From Georges Bataille's intuition on the aesthetic perception of the animals, and after Jacques Derrida's discussion on the perspective of the western philosophy it brings over of the difference between the human being and the animal being, this article proposes to investigate which would be the poetical point of view that certain animals represent, preferably so called domestic, in the poetry of Juan L. Ortiz. However the conclusions will not resolve the distances between the authors but rather they will bring the discussion near on the words of the poetry and the concepts of the philosophy to the zone of indetermination where the manners of life not defined by the articulated and historical speech are faced with the bodies that supposedly they write, think and name.

Keywords: Philosophy – Poetry – Animality – Identity – Forms of life

¹ **Silvio Mattoni** es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, donde actualmente ejerce como Profesor Titular de Estética. Es Investigador Independiente del CONICET, donde especialmente se ha dedicado a investigar en las áreas de la poesía argentina contemporánea, la crítica literaria y la estética filosófica. Ha publicado numerosos libros sobre temas de literatura, entre los más recientes: *Camino de agua. Lugares, música, experiencia* (2013), *Música rota* (2015) y *Tekhné* (2018).

En un artículo de 1953 sobre la pintura rupestre, Georges Bataille se lamentaba por la limitación del hombre moderno comparándolo con aquel ancestro que había pintado las cuevas de Lascaux, entre otras paredes prehistóricas. Decía entonces que “nos hemos vuelto incapaces de atribuir a los animales un lenguaje y unos sentimientos parecidos a los nuestros” (Bataille *Oeuvres complètes* 273). Sin embargo, podría decirse que también la atribución de lenguaje y de sentimientos a los animales, realizada por hombres de otras épocas o culturas, no dejaba de ser una suerte de mentira poética. El pasaje del animal al hombre, como Bataille lo sabe bien por los estudios de prehistoria y de etnografía, nunca se encuentra como tal, desde siempre ya ocurrió. La pintura gratuita de animales en las cavernas puede ser la transgresión a una ley o un imperativo del trabajo útil, del esfuerzo y el plan necesarios para la supervivencia. Pero siempre hubo antes otras leyes, ya fueran los nombres de los muertos o las palabras del sexo. Atribuir un lenguaje a los animales es el signo de que el pasaje nunca se pudo constatar: el animal que habla anhela la presencia del animal eficaz, que no tiene un aplazamiento del tiempo para obtener sus fines, o que al menos no deja huellas físicas de su esfuerzo. También Bataille lo indicó: el hecho de que las herramientas fabricadas por alguien siguieran estando ahí después de su muerte señaló la imposibilidad de descartar su cuerpo cuando dejaba de estar animado. Aun antes de saber o de creer, en la designación de las cosas fabricadas y con la constatación del acallamiento definitivo del fabricante, el hombre hábil que hacía herramientas tuvo que cargar con huesos o guardar huesos en lugares privilegiados.

No obstante, habría en la intuición de Bataille un rasgo que no siempre se utilizó para definir al ser hablante, y sería justamente un paréntesis acerca del lenguaje. Desde la Antigüedad se dijo que el hombre era “el animal que posee el lenguaje”, o bien, en otro modo de traducir: “esa forma de vida que tiene logos”. En estas formulaciones, que llegan hasta la filosofía del siglo XX, con términos como “razón”, “conciencia”, “significante”, entre otros que se conectarían con el demonio del logos, pareciera que hombre es el animal con un suplemento, una excepcionalidad, que lo separa de los demás seres vivos, como si fuese un superanimal. Pero en la descripción que hace Bataille de la nostalgia de los primeros hombres, que en realidad tenían trescientos milenios de serlo cuando

empiezan a dibujar sus sentimientos, este cuerpo hablante que se viste con pieles se autodefine por una resta, sería más un infra-animal, aquel que necesita cosas, el que no tiene la velocidad ni la fuerza, ni dientes ni cuernos. De pronto, en un mundo de señalamientos, no es que haya adquirido el lenguaje que le permite planificar sus herramientas, sino que ha sido poseído por algo, el logos habla por su boca y él no pudo apropiárselo ni puede modificarlo. El animal, que ahora calla o sólo le habla en las fiestas y en la mirada admonitoria que le dirige antes del sacrificio, le recuerda la unidad perdida, la eficacia del presente. Pero también este anhelo de continuidad es, para el ser discontinuo que habla, una mentira poética. Nunca hubo un pasaje del animal al hombre del mismo modo que no hubo continuidad en la experiencia del individuo. Y sin embargo el paso se dio, y el cuerpo de un hablante intuye un continuo más allá o más acá de las palabras separadas.

¿Reside acaso la diferencia del animal humano, contra el supuesto silencio animal, en la capacidad o la realización del lenguaje? ¿Qué consecuencias tiene la radicalización de la diferencia para los animales y para ese otro que les pone nombres? Los animales no dicen palabras, casi nunca, no dicen frases, salvo en sueños, con seguridad no escriben libros en forma de largos párrafos. Pero no se puede decir que de alguna manera no piensen o no sueñen, sobre todo los mamíferos, que son casi hermanos, como lo sabe cualquier tribu etnografiada fuera de Occidente. Aunque hubo un inglés, más suspicaz con el lenguaje como fundamento y más inclinado a ver lo que los cuerpos hacen, que quizá efectuó la pregunta adecuada sobre la indiferenciación animal: ¿acaso no sufren?

Sin duda que esta pregunta surge de un sentimiento: la compasión. Ciertos animales la despiertan, pero tenemos bastantes límites para que se suscite, y quizá se detenga en el pequeño círculo de los mamíferos más cercanos. Por una lejana raíz indoeuropea, pero que persiste casi inmodificable en ciertas lenguas, la palabra “mamar” se emparenta con “amistad” y se relaciona con una sentimentalidad que no excluye el soplo del animal. También lo indica Bataille: la amistad entre el hombre y el animal se detiene en los más cercanos, no llega hasta la pulga o la mosca. La pasión animal se reparte en grandes predadores o grandes presas y quizás también en los pequeños semejantes. Es decir, aquellas formas

vivas que dan signos, que sufren, según se dice, porque les tenemos compasión, porque mueren y anticipan algo que nos afecta.

Jacques Derrida, en su libro *L'animal que donc je suis*, presenta así la pregunta intempestiva del inglés Bentham, que aspira a una comunicación animal antes que a definir la diferenciación del hombre. Dice Derrida:

La cuestión no sería por lo tanto aquí saber si los animales son del tipo *zoon logon ekhon*, si pueden hablar o razonar gracias al poder del *logos* o a tenerlo, al *poder-tener* el *logos*, la aptitud para el *logos* [...]. La cuestión *previa y decisiva* será saber si los animales *pueden sufrir*. [...] ¿Pueden sufrir?, preguntaba simplemente y de manera tan profunda Bentham (43-44; subrayados del autor).

No hay dudas sobre la respuesta a esa pregunta, y para Derrida el problema consiste en que aun afirmando esta apariencia se niega a los animales la posibilidad de responder. Antes de la duda, estaría la capacidad de responder. “No hay duda tampoco –dice Derrida– para la posibilidad en nosotros, entonces, de un impulso de compasión, incluso si a continuación es ignorado, reprimido o negado, mantenido a raya” (45). Pero ¿cómo puede afirmarse que el otro que sufre, o que nos mira sufriendo la desnudez de tener que andar vestidos, no responde al impulso que le concierne? ¿No es el *zoon* común aquello sin lo cual no habría *logos*? ¿Qué mira el ser que nos mira sin tener ni tal vez querer un acceso a las palabras? Derrida plantea una crítica de la frontera lógica, de la reducción del animal a una generalidad unitaria –cuerpos, máquinas o instintos, incluso genes–, para preguntarse por lo que no tiene respuesta: ¿qué le falta al hombre para estar vivo? Y dado que toda pregunta por el animal que habla es un intento de abrir la interrogación del pensamiento, allí siempre se habría esquematizado la diferencia, el pasaje sin retorno, la mentira poética del animal, para definir un mundo, la esfera limitada del hablante. Para que ese mundo, técnicamente delimitado, se abra y se disperse en la infinitud orgánica de mundos diversos, e incluso en la fluencia continua de la materia inorgánica que suena y resuena antes y después de lo viviente, habría que volver a imaginar esa “guerra a propósito de la piedad”, cuya negación es sólo uno de sus bandos. Así, Derrida anuncia su intención de seguir al animal, de serlo: “Y digo ‘pensar’ esta guerra porque creo que en ella se trata de lo

que llamamos 'pensar'. El animal nos mira, nos concierne y nosotros estamos desnudos ante él" (45).

¿En qué lugar donde se habla y al mismo tiempo se desarma la formalidad excluyente del discurso reiterado podrá mirarse la mirada muda de un animal? Pero ¿es verdaderamente muda cuando apela a un impulso antiquísimo, anterior a la articulación de las preguntas? Más bien, dice luego Derrida en un rápido repaso de la mitología de los orígenes, "los hombres serían, en primer lugar, esos seres vivos que se han dado la palabra para hablar con una sola voz del animal y para designar en él al único que habría quedado sin respuesta, sin palabra para responder" (49). Pero sucede que los que sacuden rítmicamente el habla hasta que oscilan y caen las certezas libres de duda, o bien hasta que revelan su inexistencia como tales, no se dieron la palabra a sí mismos, sino que tienden a ella y a la vez la escuchan más allá o antes de una voluntad y un pensamiento. Los que tienden entonces a la poesía no se separan de los que no hablan ni se atribuyen ese ritmo que no pertenece del todo a la lengua, así como la lengua no les pertenece a ellos. Una lengua se les dio, la aprendieron antes de ser, pero el ritmo o el impulso que la tensa, ahora, en el poema, no deja de suscitar sus respuestas, se pondrían entonces a favor de la piedad, libremente en ese sitio de compasión que tal vez los vuelva inútiles para todo proyecto, para toda explicación causal, pero que será como un levantamiento de barreras, la devolución del idioma a su sonoridad que es en parte su cuerpo histórico. Toda vida, pero también toda potencia que alimenta lo vivo, como luz o agua o minerales, deberá ser respondida en la dispersión de trazos de palabras que será un poema, como signo del impulso común, la pasión común, la unidad por instantes recobrada.

Pero más allá de la pensable o impensable unidad del mundo, lo que vive tiene al menos una cosa en común, que no es precisamente una cosa, que sería más bien un horizonte o un dato: que muere. Así definía Heidegger, comentado también por Derrida, "la naturaleza viva del ser vivo", que es también "la animalidad del animal" (182). Porque la materia inorgánica, la piedra, que no puede morir, no tiene lo que Heidegger llama "mundo". Y sin embargo para la configuración del mundo haría falta no estar vivo, sino más bien existir, y el animal, que no sabe que va a morir, no proyecta su muerte, sería entonces "pobre en

mundo”. Pero ¿acaso es cierto que el animal no sabe o no sueña, cuando se puede decir que sufre y que también se alegra? ¿De qué animal estamos hablando? ¿No emite al morir cada animal singular, sobre todo si responde a un nombre, una tonalidad sentimental, un sentimiento de fondo? Así podríamos traducir lo que Heidegger le niega al animal que no habla, la *Grundstimmung*.

En varios poemas que invocan un nombre desde el título, Juan L. Ortiz describe el tono de la ausencia de perros que han muerto y que no se confundían con su definición genérica. No se trataba de un perro, ni de los rasgos de la especie, sino de este perro determinado, singular. El “tono fundamental” de un ser que existe tendría que ver con el nombre, con esa singularidad. En el poema “Diana”, donde las comillas del título parecen reiterar un llamado, se le dicen preguntas a la ausencia de la perra que ha muerto. Es decir que se esperan y diríamos que se reciben respuestas. El poema mismo es la respuesta que un animal que vivió cerca le da al idioma en el que se lo llamaba. Pregunta: “¿Desde dónde venían / tu fuerte pecho, / tus remos finos, / tus nervios vibrantes, / y esos ojos sesgados, / húmedos de una inteligencia / casi humana?” (Ortiz 185). Se trata de un poema de 1932, que cerraba el primer libro publicado de Ortiz. Allí se diferenciaba aún algo así como una voz y una mirada enfrentadas a lo que no hablaba pero que podía mirar incluso casi humanamente. Sin embargo, la pregunta por la procedencia ya afirma que la presencia, el gesto, la agilidad de la perra no eran sólo una aproximación a la inteligencia, eran otra clase de signos, otros ritmos que manifestaban su tono de existencia. Ortiz enumera esas señales: “gentiles actitudes”, “manera [...], aguzada, de echarte”, “silencio”, “visiones”, que remiten a una indefinible “inquietud” como “un alma gótica encarnada en ti” (185). No olvidemos que la definición antigua, incluso etimológica del animal, incluye un impulso, una idea de movimiento que se expresa en la unidad con el cuerpo. Lo gótico es quizá una incógnita, pero la siguiente estrofa de alguna manera la aclara como si fuese un estilo, cuando se menciona su “auténtica aristocracia” y una “fuerza contenida”. Diana se abstenía de la potencia que sin embargo la animaba, según anota Ortiz, “cuando tu instinto se abría como una fiesta sobre el campo” (186). Pero ese impulso, esa fuerza ya no están, han dejado un tono que ahora le

dice algo al que escribe, o más bien se lo recuerda, cuando vuelve a la misma orilla del río adonde antes ella lo acompañaba. Cito:

Yo casi no respiraba. / Oh, vuelos últimos en la palidez hechizada! / Yo me sentaba en la barranca. / Tú te tendías a mi lado, / el hocico hacia el río, / esculpida en un gesto de caza hacia las estrellas del abismo. / ¿Era hacia las llamas tímidas del abismo? (Ortiz 186).

La perra, su perra que lo sigue, parece indicar algo, pero no habría nada. Sin embargo, a la vuelta se daba una captura no demasiado visible, referencias para palabras, estados anímicos, que son estados animales, para la posibilidad de una escritura. “Caías de nuevo en el éxtasis”, le dice el poeta a su perra, que ya no puede escucharlo. Pero él no puede dejar de suponer que escuchaban y miraban juntos, animados por un impulso continuo aun en la diferencia de cuerpos, de temporalidades, de especies. La perra soñaba con la cacería de los objetos inaccesibles que ahora persigue el poema. Tal es la hipótesis final de Ortiz, que la plantea así: “Acaso, al fin, eran tu presa / las imágenes / con que yo volvía luego: / tímidas, asustadizas, / de piel suave, / pero de mirada pura, / como la de tus liebres, oh Diana, / ida ya para siempre, / con mucho de mi alma y de mi casa” (186). Si un ser puede irse y llevarse entonces consigo partes de la casa y del ser hablante, ¿cómo sería posible que no haya estado ahí, junto al que ahora escribe? La perra aristocráticamente cazaba las imágenes del poema, aunque sin doblegarse bajo el yugo de tener que decirlas. Y si Heidegger dijo que “un perro no existe sino que solo vive” (citado en Derrida 186), la perra de Ortiz le contesta que el haber estado juntos, la compañía y el silencio, las imágenes y el abismo que ella y él veían, hacia donde apuntaban, ojos, hocico y palabras, húmedos en la cercanía del agua, prueban o al menos suponen que sí habría allí un “existir conjuntamente”, no sólo un estado de cosas yuxtapuestas, no sólo un *Mitsein* sino en verdad un *Mitexistieren*.

Porque sólo de una existencia que además de estar en la casa, domésticamente, también la vivifica, puede alguien hacerse amigo. Como dice el comienzo de otro poema muy posterior, publicado en 1954, “A Prestes / (Migalga)”: “Has muerto, silencioso amigo mío, has muerto...” (Ortiz 419). Y la muerte introduce la extensa rememoración de una presencia viva, sus orígenes, sus

aventuras, su agilidad y su silencio, su fin. Por lo cual el nombre del galgo de alguna manera se justifica y su vida adquiere un sentido para quien la escribe y la recuerda. Pero ¿es demasiado humano el relato? ¿Existe la amistad entre el hombre y el animal, desde el punto de vista de este último? Acaso en una libertad sólo sospechada, en la posibilidad de la carrera desencadenada, prometida incluso para el que habla y escribe, puesto que también el hombre obedece a un amo y desea el instante desencadenado. Así define Bataille lo que se esconde en el encuentro, en cierto modo imposible, con el animal: “Ser, en el sentido fuerte, no es en efecto contemplar (pasivamente), tampoco es actuar (si por actuar renunciamos al comportamiento libre con miras a resultados ulteriores), sino que es precisamente *desencadenarse*” (*La felicidad, el erotismo y la literatura* 61; subrayado del autor). De tal modo, si el galgo de Ortiz siempre fue amistoso pero dócil, al morir revela la escena de la carrera sin ataduras, en la forma de la elegía que asume el poema: “Tu cabeza, tras el último suspiro, quedó más fina aún en la línea final. / Y era como si corrieras un no sé qué fantástico que huía, huía...” (419). Se diría que persigue, sólo en la imagen del poema, lo que no tiene palabras para decir. Como el poeta, que tantas veces lo tuvo al lado mientras escribía o mientras miraba el paisaje en sus intentos de describir ciertos instantes privilegiados, que en ocasiones se detiene porque su perro indica “las palabras”, la necesidad de salir, de “apartar el libro o la cuartilla”. En esos paseos reiterados se dan sin embargo encuentros, figuras de la alegría pero muy frecuentemente también de la compasión: por un lado, el sol, las plantas, los amigos que saludan al dueño, por el otro, los seres abandonados, gatitos, hombres a la intemperie, hasta que se llegaba al río, a la charla con otros, para quienes el galgo mudo es signo:

bajábamos hasta la arena y los diamantes del río: / oh, la buena plática con los pescadores pobres mientras tú entre nosotros / te cincelabas, podríamos decir, en esa manera también de tus hermanos al pie de los sitiales regios... / Atento, las delicadas orejas hacia atrás y la sensitiva cabeza alzada y el fuerte cuello de cisne todo heráldico: / eran quizás tus minutos de armonía en el fluido de la armonía inmediata que debías de sentir... (420).

¿Qué significa aquí “armonía”? ¿Y de qué modo se relaciona con la figura heráldica del perro de caza? Se trata de una hipótesis del poema, puesto que tal

vez haya minutos de armonía, de unidad inmediata entre el viviente y su mundo, antes de que sigan el movimiento y el deseo. Pero a su vez la armonía inmediata o con lo inmediato es una pose, la postura más natural para una forma de vida, más unida a sí misma que las palabras entre poeta y pescadores que buscan otra clase de armonía sin llegar todavía siquiera a entreverla. La quietud del perro parece subrayar la distancia infinita que separa los “sitiales regios” de los “pescadores pobres”, pero su amistad promete el comienzo de una armonía que no fuese mera resignación, sino más bien la inminencia de nuevos encuentros. Por lo que el perro no sólo despierta la compasión que se levanta como poema ante su agonía, sino que es también compasivo, en su conducta a veces, pero sobre todo en su andar, en sus saludos y sus miradas. En su conducta ante los “encuentros dolorosos” como “unos gatitos abandonados, recuerdas? que tu lamías aunque con cierto desdén y que yo recogía, / una débil queja de animalito herido por ahí y al que había que asistir” (420). En el acompañamiento, cuando

caía a veces como una inmensa nube trágica sobre los puros cambiantes en que se encendía el alma misma... / No sé por qué entonces te pasaba la mano por la cabecita sorprendida / y volvíamos con más lentitud algo ajenos los dos, sí, los dos, a la aérea “féerie”. (421)

Porque la compasión, que muchas veces se retrotrae hacia su origen, hacia un acto de injusticia que dio comienzo al dolor cuya escena o cuya imagen ahora suscita el *pathos* por otros, de algún modo cierra la conjunción, la vuelve una esfera mágica donde estaban juntos dos cuerpos, y que se aleja: de un lado el animal que habla y que se vuelve hacia el dolor, ajeno al presente; del otro lado, el animal que trota y huele, que se encuentra ajeno al relato de la compasión.

Luego, a esa distancia, el perro es objeto de su narración en verso, un pequeño *epos*, que cuenta de dónde vino, cómo llegó el narrador a tenerlo, la rareza de su aspecto, aun antes de encontrar su carácter y de responder a su nombre también épico, se combinó desde un principio con la forma aguzada, con el fantaseo de una finura o delgadez para el poema. Son conocidas las declaraciones de Ortiz sobre el uso de una tipografía minúscula en todos sus libros, sobre su deseo de afinamiento del poema, que incluso se fue imprimiendo en su propio aspecto físico y hasta en las largas boquillas de sus cigarrillos. De

modo que el galgo traído de lejos, de un Oriente también, tal vez “de los desiertos arábigos”, se ha de plegar como silueta a la búsqueda de agudeza y de levedad. Así, el relato de su vida incluye la forma de la escritura: “Todo en ti se concertaba como en un poema para un vuelo rasante de flecha, / y eras tensión ceñida o libre igual también que en un poema...” (421). Se trata pues de una finura que contiene una gran dosis de fuerza, una delgadez que permite saltos y vadeos, como si también, en una suerte de prosopopeya, el perro indicase que la poesía no sería sólo la forma inteligente de la levedad, sino también y sobre todo potencia, enorme capacidad de cambio de rumbo, inaudita curiosidad y seguridad en el andar. Al menos es la forma de vida que el poeta se procura, con la que fantasea, mientras recuerda el descubrimiento de aquella conjunción o coincidencia con su perro, inicios de la postulación insólita de una armonía: “Sobre los caminos, medio idos ya, tu marcha, a mi lado, era leve, de fantasma... / Y acaso tú también recogías lo que decían los follajes entre las flores de arriba y abajo que nacían...” (421). Digamos, si puede traducirse a prosa la imagen de una epifanía en el pasado que arma el poema, que el perro se adelgaza tanto que se vuelve silencio, se convierte en fantasma que puede alejarse hasta de sí mismo y suspender, como su dueño, las palabras para escuchar lo que dicen otras vidas, incluso las que parecen inmóviles, follajes, flores, organismos del agua.

Un blanco separa la épica vital en la existencia de Prestes de su entrada en la ausencia, que es una vuelta a la elegía y al proceso de morir, que nunca es obra de un instante. Ortiz escribe: “Larga fue tu enfermedad y tu latido profundo se hizo delgado, casi una queja ya...” (422). La tesis que circula debajo del poema dice que el perro no se extingue como un organismo cualquiera cuyo impulso interior cesa, como si a la idea de cuerpo se le restara apenas la idea de movimiento y quedase la carne yerta del cadáver, sino que de algún modo el animal, este acompañante particular del que escribe para el caso, se anticipa a su muerte, comunica su trance de morir; “cuando sentías acaso que ‘la sombra’ venía”, anota Ortiz, “y requerías a tu lado las familiares presencias queridas...” (422). Y habría que desglosar en cierto modo las comillas que enmarcan “la sombra”, porque justamente no es la misma idea de muerte que el lenguaje humano señala con la palabra “muerte”. La “sombra” que se acerca es casi pura inminencia, peligro

presentido, se parece más a la sensación de una falta de respuesta en el cuerpo que a una imagen repetida en el sueño de cacerías o carreras. Prestes, el galgo, ya no responde del todo a los otros ni a sí mismo, sólo tiene un llamado ante la inminencia del fin de la respuesta. El que escribe lo escucha, no lo entiende pero intenta traducirlo. ¿Qué dice el llamado, la queja del perro que agoniza? Todavía le reclama, ya ido, a aquel que lo recuerda, y lo amonesta así:

Duro de mí, estúpido de mí, que a veces no prestaba suficiente atención a tu llamado / ni lo entendía en su miedo de la rondante noche absoluta, de la marea definitiva, / miedo de hundirte solo, sin la luz del 'aura' amada junto a la ola fatal (422).

El llamado se dirige a quien podrá nombrar no la muerte, que es pura alegoría (“noche absoluta”, “marea definitiva”, “ola fatal”), sino lo que se habrá de abandonar, ese punto de indiferencia animado entre materia y movilidad que fue un viviente individual, pero también las constelaciones de presencias, otros puntos vivientes, el nombre respondido y lo sensible compartido, algo así como un “aura” que rodea luminosamente a un perro, un escritor, unas plantas, la zona cercana y hasta las paredes inorgánicas de una casa. El poema hace un silencio y se reanuda como dísticos elegíacos, para recordar que el llamado final no concluye disuelto en el silencio y parece seguir, sigue aún, traducido como final del poema. “Ay, oigo todavía tu llamado, tu llanto débil, impotente, de una imploración seguida... / Las voces no estaban lejos pero las querías alrededor de ti contra el silencio que llegaba...” (422). Sigue el llamado, pero no lo escucha el dueño del perro ni el que escribe, sino el poema. El poema escucha, no puede dejar de hacerlo, y se vierte sobre la escena de un perro que al morir llama a las voces que rodearon su vida. El poema convierte la queja de la enfermedad en “súplica”, en pedido. ¿Qué pide además el objeto del poema? Una continua rememoración y una progresiva reabsorción: entre las cañas, bajo las lluvias, los versos siguen cayendo sobre el cuerpo inanimado de Prestes, el galgo. El nombre ya era un contenido espiritual que trasponía la respuesta de una existencia animal hacia el estrato de su imagen, pero ahora, traspasada la imagen, el poema reabsorbe las instancias vitales del perro y del poeta, callados ambos, que siguen ejercitando sus llamados y sus paseos mientras se desgrana la materia verbal de esta elegía.

Otro poema de Ortiz, de los últimos que escribió, se titula así, “Elegía”, y lleva entre paréntesis el subtítulo “a Julieta”. Es el nombre de una perra que pertenecía a unos amigos, cuya muerte por lo tanto le llega como un relato pero cuyos rasgos vuelven de la memoria como ocasionales encuentros. El poema es de una complejidad rítmica y sintáctica que avanzaba con los años en la escritura de Ortiz, casi como si intentase expandir los límites de la forma “poema”. Se puede decir que la unidad de la elegía en este caso la proporciona su dedicatoria, puesto que todos los verbos se le dirigen a ella, Julieta, que ha muerto aunque todavía es vista en el correr de los versos; y esa dirección de los versos, que describe la pasión de la perrita, su ánimo y sus celebraciones ante las presencias hablantes, su maternidad, el final que habría tenido, e incluso lo que se presentaba ante ella al morir, una nada que no era la “nada” de palabras sino que sería más bien la respuesta a su júbilo de existir. El final de alguna manera respondería a la forma de vida, y si esa forma era levantar las patas para saludar o señalar y afirmar, entonces lo que alcanzan no desaparece del todo, el nombre se hace uno con el gesto que no deja de volver a la memoria de quien ahora, en los últimos años también de su gesto de escuchar y ver, en sus señalamientos de palabras en papeles dispersos, emprende nuevamente una elegía. Es un poema enigmático también, porque pareciera sugerir algo que no se anula con la muerte, como si la perrita tuviese una religión muda, algo que la unía a lo “inaccesible”, algo también que no se veía y que aun sin ser visto se ofrecía a la existencia. Cito uno de los momentos numerosos en que el poema entrecomilla este enigma: “no olvido / que tuya fue la presencia, con sus visos, / de lo ‘divino’, / a los que alzabas, en las gracias y las súplicas de un rito, / el aleteo de tus manitas...” (973). Frente a esta elevación de la perra, que devuelve su contenido espiritual a la fuente de su metáfora, o sea la elevación real de un cuerpo que se levanta, está la perplejidad de “nosotros”, el poeta y sus amigos, que son los otros personajes del poema, los únicos que lo leerán en su sentido más directo, o sea pensando en el ser que se llamaba Julieta. Apenas un gesto reiterado y recordado de ella, tácitamente, les dirá que tampoco están limitados a la caducidad de sus cuerpos puesto que habría una no separación entre vida y animal, entre continuidad e individuos. Claro que tal unidad no es accesible ni a los sentidos, a las “pupilas”, ni a las palabras, que

siempre están en el mundo como entre comillas, pero hay indicios de ella, momentos de intuición o de desencadenamiento, instantes de salida hacia lo que habían señalado las patas de una perra particular, sus “manitas” o “remos”. La perra guía al que escribe hacia lo que parecía un abismo común, lo que parecía la aniquilación, pero que estaba en el borde como aureolado por la comunicación de cierta fluidez, luz tal vez de conexiones sin fin, de interrupciones sin fin, ya que cada viviente ha de morir y en eso consiste su existencia, pero que se lanzan chispas sobre la división que las funda. Así, la perrita tiene algo que decirles a los poetas que se olvidaron de la infancia y por eso la recuerdan sin descanso, algo que decir sobre el origen del habla:

al integrar en cada edad la edad aquella sin edad, aquélla en que asumimos / unas criaturas sin medida / como si fueran nuestro bien o nuestros ángeles, aún, por esa sima / de los hechizos / donde rozamos, también, fantasmalmente, los lindes / de la tuya, oh perrita, / oh Julieta, ‘adoratriz’ / de qué orden de halos?, despegando, casi, nuestra sombra en el batir / de unos remos de eucaristía... (974).

Digamos que la perra responde a la invocación del poema mediante su acción de moverse, batir en el aire los remos de sus patas que de pronto devuelven a los que hablan a su no discontinuidad, los invita pues más allá de “los lindes” hacia un espacio sin contornos definidos, donde hay “halos” que no consagran partes sino que disminuyen su diferencia. La perrita parece decirles a las sombras parlantes que estén presentes, y esos cuerpos que llegan es lo que celebraba ella con sus saltos. Aunque haya muerto un día, su gesto era un presente, el *ahora* del afecto, que no se prepara para un acontecimiento ni lo registra o recobra. En el poema sigue pasando algo, entre el movimiento y las palabras, entre ritmo y relato. El poema es la respuesta a la respuesta afectuosa de la perra. Pero el que escribe no puede responder ante la ausencia del cuerpo descripto, sino que responde ante el poema. La perra es el poema; los amigos son el poema; el acercamiento al final de la vida es el poema. Porque también “ahora”, en su lectura sin que nadie más responda, habrá que responder literalmente a lo que dice el poema, y ante lo que no pudo decir. La perrita respondía “en trance de levitación”, una y otra vez, para tener acceso a lo dicho, ese “fluido” de sus objetos de devoción, pero también le daba una respuesta a la limitación de los hablantes, un “nosotros”, “aquí”, que no

ve más lejos, que no ve “del modo ni el alrededor, aún, de esos cariños / que nos arrodillan los días...” (975). Lo invisible sin embargo no es nada inmaterial, sino la inclinación de cuerpos, los días en contacto, la jovialidad de cada día en una vida de animal.

Ortiz siguió durante toda su vida y su escritura el modo de comunicación de un animal doméstico, atravesado por nombres y humanizaciones, aunque no fue el único modo que intentó captar, oír, registrar. Pero también estos poemas son los de un animal que lo seguía, como una pregunta que no se terminara nunca de formular, como una sugerencia de abandono del orden de las palabras para ser tal vez el fluido de afecto escuchado por ellos, perros particulares. Ellos corrían, aguzaban las orejas, acudían al llamado, miraban el paisaje que se deshilachaba en fragmentos luminosos ante sus ojos sin marcos y sin *deixis*, y a su lado, otro cuerpo animal escribía, captaba sensaciones, hacía otros gestos, respondía.

Bibliografía

Bataille, Georges. *Oeuvres complètes*, XII. *Articles II*, 1950–1961. París: Gallimard, 1988.

Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.

Ortiz, Juan L. *Obra completa*. Santa Fe: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1996.