



El juego de los animales y la imposible escritura de lo pleno

The game of the animals and the impossible writing of the full

Daniela Alcívar Bellolio¹

Centro Cultural Benjamín Carrión

danielaabellolio@gmail.com

Resumen: El artículo trabaja con textos literarios de diversa índole en los que la presencia de los animales es fundamental para pensar las categorías de juego y escritura. A través de la articulación de fragmentos en los que los animales ponen en juego formas específicas de la escritura literaria, se busca dar cuenta de lo que ella es capaz de señalar por fuera de sus propios límites en un sentido ético y estético.

Palabras clave: Juego – Animal – Escritura – Imagen

Abstract: The article works with different kinds of literary works in which animals and their presence are paramount to understand the categories of playing and writing. Through the articulation of fragments in which animals bring into play specific literary forms, the article seeks to account for what they are capable of pointing out outside their own limits, in an ethical and aesthetic perspective.

Key words: Game – Animal – Writing – Image

¹ **Daniela Alcívar Bellolio** es doctora en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Fue becaria de CONICET y del Fondo Nacional de las Artes, en Argentina. Docente de teoría literaria en la Universidad San Francisco de Quito y de escritura creativa en la Universidad de las Artes (Guayaquil). Directora del Centro Cultural Benjamín Carrión. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas en Argentina, España, Alemania, Estados Unidos, Colombia y Ecuador. Autora de los libros de ensayo *Pararrayos. Paisajes, lecturas, memorias* (2016) y *El silencio de las imágenes* (2017) y del estudio *Habitación del paisaje. Imágenes del espacio en Sergio Chejfec y Cynthia Rimsky* (Beatriz Viterbo, en prensa).

“El hombre habrá preguntado algún día al animal: “¿por qué tan solo me miras y no das cuenta de tu dicha?”. El animal, por cierto, habría querido contestar: “eso ocurre porque siempre olvido lo que quise decir”. Pero en ese instante ya olvidó la respuesta y enmudeció, dejando al hombre atónito”.

Friedrich Nietzsche

¿Es pensable lo infantil-animal? ¿Puede llamársele juego al juego de los perros? Y a los juegos que jugamos con ellos, y que juegan ellos con nosotros ¿qué nombre les corresponde? La escritura como devenir juego del lenguaje, ese espacio tan inocente como peligroso en el que se expone toda estructura logocéntrica al riesgo de poner en contacto la vida con la forma, lo que vive con lo inerte² o, para usar una imagen saeriana, el mundo luminoso que sostenemos cada hora con todas nuestras fuerzas con lo negro que lo rodea y lo presiona y muchas veces lo punza y lo terminará engullendo; la escritura entonces, ¿es capaz de hacer del misterio animal el sujeto de un juego que no metaforice, que no alegorice, algo brutalmente literal que *mire en lo animal al animal*, a *este animal* que, ante mis ojos, y a pesar de toda tradición cartesiana y toda conveniencia ideológica, juega?

*

Cuando hay visitas, la perra se acerca disimulada -el rabo entre las patas, la cabeza gacha, la mirada en atentísimo suspenso- a robar palitos de leña de debajo de la parrilla. Mientras la gente conversa y ríe, ella se escabulle entre piernas y sillas y ejecuta un plan siempre repetido. El encogimiento de su cuerpo y la vacilación de su mirada mientras escapa hacia el jardín a

² Esta es la idea alrededor de la cual gira el texto “El pensamiento, el juego y lo terrible de la escritura”, de Darío González, publicado en la primera parte del dossier “La aventura de perder el tiempo: escritura y juego”, que apareció publicado en *Badebec* en septiembre de 2021, texto con el que no dejaré de dialogar durante todo este ensayo.

velocidad creciente a medida que se aleja de las personas, es lo que muestra el sigilo, la trampa, el plan a la vez inocente y sagaz, ya habitual para sus dueños, con que espera lograr que alguien vaya a perseguirla para intentar quitarle el leño y fracase. Tres elementos en esta simple escena: el plan, la repetición, la teatralidad. La perra juega a robar palitos cada vez que hay visitas sentadas en el quincho comiendo y bebiendo, nunca en un día ordinario. La perra busca pasar desapercibida hasta llegar al cúmulo de palitos, esos objetos a los que ha entendido que se les da cierto valor en la medida en que vale la pena saltar al jardín y correr un rato tratando de recobrarlos de su hocico. Una vez que logró extraer uno de esos palitos sin derrumbar todo —esto, a su vez, ha merecido un examen visual que la perra ejecuta cada vez antes de seleccionar y robar—, en el camino de regreso hacia el jardín, el disimulo, lo ladino del movimiento de escape es solo un acto, en el sentido teatral del término, porque lo que la perra quiere —eso sin lo cual el robo del palito no tendría para ella ningún sentido— es que alguien la vea escapar con el tesoro entre los dientes y en el mejor de los casos la persiga por el jardín. Si eso no ocurre, la perra se quedará mirando al grupo de gente desde el límite entre el quincho y el jardín moviendo el rabo por un rato largo, dejará el palito en el suelo y emprenderá otra vez todo el proceso.

*

En “¿Por qué miramos a los animales?”, John Berger repasa la historia de nuestras relaciones con los animales desde una perspectiva histórico-político-estética que tiene como eje de pensamiento la ruptura que el capitalismo ha supuesto en el vínculo entre ellos y nosotros, ruptura cuyo símbolo máximo sería el zoológico. El pasado de esas relaciones no se piensa, en el texto de Berger, desde la imagen del Edén bíblico en que leones y corderos y personas comparten armoniosamente el mundo y la violencia no existe, sino desde la de una convivencia ambigua en la que la comunión y el sacrificio eran los elementos, heterogéneos y sin síntesis, de una forma de

vivir paradójica en la que podíamos mirar a los animales y permitir que ellos nos devolvieran la mirada desde el lugar de un *alma* —eso que el cartesianismo les arrebató—, es decir de una vida interior, de una subjetividad lateral, que no ha renegado de su fractura originaria sino que la encarna y la convierte en potencia de vivir.³ “Los animales entraron por primera vez en la imaginación como mensajeros y promesas” (Berger *Mirar* 9). Que hayan entrado en la imaginación es, en ese enunciado, fundamental. Que lo hayan hecho como promesas, también. Para Berger el nacimiento de una imagen es siempre una cuestión de colaboración, de encuentro: “Cuando una pintura carece de vida se debe a que el pintor no ha tenido el coraje de acercarse lo suficiente para iniciar una colaboración. Se queda a una distancia ‘de copia’” (*Teoría de lo visible* 41). Ahí, como en los textos que ha escrito sobre las pinturas rupestres de Lascaux o de Chauvet, en las que los animales son los protagonistas, al mismo tiempo, sin oposición, de un ejercicio de observación y de una disposición al diálogo, lo imaginario no sería el resultado de un trabajo subjetivo unilateral y logocéntrico, como en los regímenes de la mirada que se encargaron de reducir a figuras del paisaje lo vivo-animalizado en los territorios de conquista,⁴ o en aquellos que dejan al espectador en el

³ “Según Calarco, de Heidegger en adelante la filosofía desafió con insistencia la metafísica de la subjetividad, sin embargo no ha logrado dar forma, salvo en contadas excepciones, a una perspectiva no antropocéntrica que incluiría la posibilidad —ciertamente polémica— de considerar la existencia de subjetividades no humanas” (Yelin 62)

⁴ En ciertos contextos, ver es dominar, y su sentido es siempre unidireccional en la medida en que la mirada se posa sobre un objeto, humano o no, sobre el que vierte su retícula ideológica. Marta Penhos ha pensado las expediciones europeas a la Patagonia a partir de los relatos y las imágenes del *Narrative of the Surveying Voyage of his Majesty's ships Adventure and Beagle* en los términos de una invención del paisaje determinada por los contextos estéticos y científicos de la época. En su estudio, Penhos rastrea en esos documentos escritos y visuales los indicios de una retícula cultural que produce e inventa una realidad patagónica predominantemente paisajística, es decir, “como espacios dados a la contemplación y la vez disponibles para el estudio y la explotación, aptos para ser transformados, domesticados, en los cuales las figuras de sus habitantes, como someras indicaciones, refuerzan el sentido de una descripción en la que confluyen lo científico y lo estético” (2018: 29); todo en función de los intereses de la corona británica. De este modo, al tornar a los fueguinos originarios en figuras decorativas, “parergon de los paisajes” (Íbid), se aseguraba la conveniencia y hasta la necesidad de un sujeto civilizador, portador de la mirada, que introdujera la razón en lo que se configuró como puro panorama, paisaje con figuras.

lugar de la pasividad receptiva y embrutecida,⁵ sino más bien de un desprendimiento que permite mirar al otro, y en el otro, el movimiento inacabado de una aparición extraña, viva, capaz de figurar un mensaje y una promesa.

“La razón de ser de lo visible es el ojo” (Íbid 42), escribe Berger, y más adelante:

No conozco nada más triste (triste, no trágico) que un animal que se ha quedado ciego. A diferencia de los humanos, al animal no le queda otro lenguaje que le describa el mundo. En terreno conocido, el animal ciego se las apaña para moverse con el olfato. Pero ha quedado privado de lo existente, y con esta privación empieza a decaer hasta que no hace mucho más que dormir, y en el sueño tal vez intenta cazar una visión de lo que existió para él antes de quedarse ciego (Íbid 48).

Entonces, el mirar, el ser mirado, el devenir imagen del mundo, el ofrecer y recibir promesas aparecen, en la perspectiva de Berger, como movimientos que dependen del encuentro. Y lo propio del encuentro (esto también lo sabe Berger) es que siempre se está terminando. Encontrarse es empezar a perderse:

La pintura es, en primer lugar, una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo. Posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar, pues entonces lo visible poseería la seguridad (la permanencia que la pintura lucha por encontrar)” (Íbid 39).

Para Didi-Huberman, la mirada se constituye en su relación con la capacidad del objeto observado para devolver la mirada, escindiéndola; es a través del síntoma como señal anacrónica que viene desde el objeto observado y que inquieta la relación del ver que el estatuto de la mirada puede volverse ineluctable. En este sentido, plantea la mirada como “obra de pérdida”, entendiendo obra como trabajo, el trabajo de la propia escisión.

⁵ Este sería para Jacques Rancière el régimen de la mirada cuando no ha pasado por una puesta en común emancipatoria de los territorios del creador y del espectador. Lo que la figura rancieriana del maestro ignorante busca poner en valor es la importancia de ignorar u olvidar la distancia de sapiencia que separaría al maestro o al creador del aprendiz o del espectador, para arrancar a este último de su pasividad (*El maestro ignorante* 16-18).

¿Qué sería un volumen, un cuerpo que mostraría la pérdida de un cuerpo? ¿Qué es un volumen portador, mostrador del vacío? ¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer de este acto una forma que nos mira? [...] Ejemplificación máxima de la escisión del ver: por un lado está lo que veo de la tumba, la evidencia de un volumen (masa, forma, tallado, etc.) y por el otro está lo que me mira, y lo que me mira es una situación tal que ya no tiene nada de evidente, puesto que, al contrario, se trata de una especie de vaciamiento. Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino de un cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar sus ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira —el sentido ineluctable de la pérdida aquí en obra (Didi-Huberman 18, 19).

El trabajo —¿el juego?— de perder: también para Barthes, en la estela lacaniana, la mirada es sobre todo un juego melancólico, que pierde todo el tiempo el objeto de su deseo. Para él la mirada es lo que se desliza, lo que pasa, siempre está un poco equivocada, desbordada, pierde lo que busca y solo puede definirse por esa indagación incansable en lo que inventa para poder seguir buscando, mirando y perdiendo lo que mira. Barthes dice que la mirada es un signo que busca pero no sabe qué es lo que busca y nunca encuentra lo que busca, este sería su juego, un juego afásico, propiamente melancólico: “Te miro como se mira lo imposible” (*Lo obvio* 309). No es otra la base conceptual a partir de la cual Barthes imagina su teoría de lo fotográfico. En *La cámara lúcida* (1980) lo que está puesto en juego es la posibilidad de definir lo irrepetible capturado por la cámara cada vez por única vez y, más aun, la de desentrañar, en una superficie sin profundidad, eso que quien mira pretende oculto en un adentro que no existe; una “metafísica corta o simple” (132), la de lo que aparece en su simple misterio en la imagen fotográfica para producir un corte en el tiempo y trastornar las evidencias. El noema de lo fotográfico: aparición paradójica de lo cierto, que en la misma imagen muestra lo que ha sido sin lugar a dudas, y ya no es más: lo perdido cuando aún sostiene la vida, lo que habrá vivido siempre en ese instante perdurable, la materia de la inminencia. Mirar una fotografía es jugar

con toda seriedad, como Bouvard y Pécuchet (el ejemplo es de Barthes), a interrogar, con inocente y soberana tontería, las más simples y misteriosas evidencias, la más fundamental de las cuales es la muerte. Si en *La cámara lúcida* podría encontrarse el punto más lejano del proyecto de novela que Barthes nunca dejó de prometer(se) y posponer, no es tanto porque contenga una narratividad particular y cierta tensión dramática en las escenas de búsqueda y hallazgo de los documentos que le permiten elaborar su teoría, sino porque es el texto en que con mayor énfasis la escritura funciona como un medio de transformación del dolor, una vía ética para hacer más vivible la vida o, como diría él mismo varios años antes, en “Chateaubriand: *Vida de Rancé*”, “para sufrir menos” (168). Para Barthes, a partir de la muerte de su madre, transformar la vida, elegir la vía de la *Vita Nova*, equivalió a transformar la escritura, dar el salto hacia la novela. Es la muerte lo que produce la posibilidad de una transformación en la medida en que la experiencia del duelo es lo que parte a la vida en dos: “aunque tardío, el luto será para mí la mitad de mi vida, pues ‘la mitad de la vida’ nunca puede ser otra cosa que ese momento en que se descubre que la muerte es real, y no solo temible” (“Mucho tiempo” 342). Y luego: “Ahora bien, para el que escribe, para el que ha elegido escribir, me parece que no puede haber otra ‘vida nueva’ que el descubrimiento de una nueva práctica de la escritura” (Íbid 343). Parece imposible, entonces, no relacionar el impulso ético que conduce la argumentación y la estructura de *La cámara lúcida*, ese deseo de ver aparecer en la imagen fotográfica una verdad de orden tan material como afectivo e incluso metafísico y de desentrañar con resabio e insistencia lo que la superficie de la imagen no hace más que entregar en todo su claro misterio, con el acecho de la muerte como presencia cierta y horizonte ineluctable y fuerza que mueve la escritura; parece imposible, pues, no notar la zona de extrema contigüidad que la escritura produce y en la que, aquí, juega a hacer lo vivo con lo muerto, ese peligro fundamental del lenguaje cuando deviene juego, escritura.

Como explica Darío González, el juego de la escritura, un juego inocente — libre de deuda, ese por medio del cual Barthes procura desentrañar lo esencial de la imagen fotográfica en su ensayo—, se despliega en el seno de algo peligroso, el lenguaje:

Era preciso señalar algo más, a saber, que ese juego inocente se juega en la relación con algo peligroso, el lenguaje. El peligro del lenguaje consistiría en la posibilidad de que, en este, nos ocultemos una verdad, la verdad acerca de lo que nosotros mismos somos y de nuestro encuentro con las cosas. Y, puesto que el lenguaje es un fenómeno específicamente humano, ese peligro nos constituye de manera esencial. La referencia al peligroso trasfondo de la poesía reabre tal vez la posibilidad de señalar aquello que, en el juego poético, es, de todos modos, algo sumamente serio (237).

Entonces, el ocultarnos la verdad sobre nuestra condición y nuestro encuentro con las cosas por y en el lenguaje es constitutivo de lo que somos, ya que el lenguaje es algo específicamente humano. Ser humano es ocultarse la verdad de lo que se es. Como dice también Adorno en relación con el ensayo, este sabe que lo que el discurso del saber establecido finge haber alcanzado por medio de la generalización conceptual eliminando “lo irritante y peligroso de las cosas”, es decir un encuentro inmediato con la verdad, es irresoluble, “y sin embargo trata de conseguirlo” (Adorno 26). Y como dice Barthes, quien también recurre a la idea de un riesgo que anida en el lenguaje, el peligro viene dado por el deseo y el impulso de decir lo singular con lo general, es decir, una vez más, de hacer lo vivo con lo muerto: “[Al escritor moderno] le es forzoso estar simultáneamente fuera de la moral y dentro del lenguaje, le es necesario hacer lo general con lo irreductible, reencontrar la amoralidad de su existencia a través de la generalidad moral del lenguaje: este *peligroso* pasaje constituye la literatura” (“Chateaubriand”: 167, 168, cursivas en el original). La condición paradójica de la escritura consiste en jugar a buscar la verdad ocultándola, a buscarla con las herramientas inadecuadas, a perderla cada vez, y no dejar de insistir en el trabajo de perderla. La escritura

es el peligro del lenguaje, la experiencia por la que el lenguaje olvida su deuda con la idea o el origen.⁶

La relación que esto tiene con la muerte es constitutiva. En el texto de González la imagen que la plasma es la de los hijos de Medea jugando con unos huesecillos en el instante único en que, como Lewis Payne en la fotografía de Alexander Gardner mirada por Barthes, viven aún y ya han muerto, habitan ese devenir que aparece de modo metonímico y desplazado en los huesitos con los que juegan.⁷ A partir de una idea de Pascal Quignard sobre el fresco de la casa de los Dioscuros en que aparecen Medea meditando y sus hijos, Mérmero y Feres, jugando con los huesecillos, símbolo del abandono y metonimia de eso en lo que están deviniendo, González da cuenta del modo en que la imagen es siempre imagen de lo que falta, de lo que no está, del origen perdido, del porvenir de muerte que por la imagen se hace presente sin aparecer, terrible evocación de lo irrevocable.⁸ Es decir, en palabras de Blanchot, la imagen como aparición paradójica, materialidad patente y a la vez inasible, vacía de adjetivos y portadora de una verdad incontestable, lo que puede traer al ahora el límite tras el cual todo tiempo desaparecerá, la experiencia imposible del silencio y de la muerte:

[...] la esencia de la imagen es estar toda hacia fuera, sin intimidad y, no obstante, más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del yo íntimo; sin significación, pero solicitando la profundidad de todos los sentidos posibles; irreveleada y sin embargo patente,

⁶ “Pero también allí se advierte la vinculación entre el juego poético y un peligro, en este caso el peligro de que el lenguaje pierda de vista la idea, que rompa su compromiso o desconozca su deuda con una idea o forma que, en términos platónicos, sería el origen o la causa, aquello a lo que la palabra ‘se debe’. Puede decirse incluso que el platonismo supo identificar aquello que, en el lenguaje, nos expone a ese riesgo. Es la *escritura*” (González 238).

⁷ “La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será* y *esto ha sido*. Observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte” (Barthes *La cámara* 146).

⁸ En la argumentación de González, la articulación de poesía y pintura (y, entonces, de ambas con la imagen) es posibilitada por la tradición platónica: en el *Fedro*, lo común a ambos regímenes es que lo terrible se manifiesta en ellos en su capacidad de confrontar lo vivo con lo no vivo, de representar lo viviente en carencia de cualquier vitalidad. Es decir, en última instancia, de poner en contacto la vida y la muerte, de decir la muerte cuando aún se vive, de mostrar, como en el fresco de Medea, la imagen que falta, que solo puede existir desplazada, y que remite irremediabilmente a la muerte: “Es terrible que podamos evocar lo irrevocable” (242).

revistiendo esa presencia-ausencia en que consiste el atractivo y la fascinación de las Sirenas (*El libro que vendrá* 20).

*

Entre las páginas de “¿Por qué miramos a los animales?”, Berger intercala fotografías. El texto no hace referencia explícita a ninguna de esas imágenes; de ellas no se nos ofrece ni el contexto de registro ni el autor ni la fecha ni la relación que puedan tener con el ensayo: solo la imagen. Un elefante de mirada perdida soporta un grupo de niños sobre su lomo; a su lado, con el látigo en la mano, el domador vigila la sumisión del animal. Un perro muerto o por morir yace en una habitación cerrada llena de excrementos y sangre; por la posición de su cuerpo y de sus ojos frente a un enorme espejo, se puede inferir que lo último que vio —que está viendo— el animal es su propia imagen. Una foca o un lobo marino mira ambiguamente a la cámara desde una piscina dentro de un calabozo; lo terrible de esta foto quizá sea que la sonrisa que el hocico forma involuntariamente contrasta con la vaga tristeza de los ojos y la soledad del cuerpo entre las paredes de cemento. Un rinoceronte en su pileta artificial le da la espalda a la cámara y dirige su mirada hacia un fuera de campo incierto pero no demasiado imprevisible en la medida en que es evidente que su único paisaje puede ser el decorado artificial del zoo.

Que el ensayo de Berger haga discurrir independientemente las palabras y las imágenes obedece al sentido último de aquello que su argumentación sostiene. El zoológico es un monumento al desencuentro provocado y ejecutado entre los animales y los humanos, un desencuentro que pone de manifiesto la extinción de una relación constitutiva en la historia del ser humano y del mundo, aquella en la que la mirada de los animales encarnaba una promesa y un secreto: como toda promesa, la que portaban los animales en su mirar no podía sino incumplirse en la medida en que lo que constituye a lo humano es el lenguaje, que niega lo que constituye al animal, el olvido; como todo secreto, era vacío, pero hacía la textura de una

vida donde lo misterioso tenía un lugar central y cifraba la posibilidad de una habitación del mundo menos solitaria. La visibilidad total y sin restos que la jaula del zoológico facilita a la mirada humana, escamotea sin embargo la aparición fugaz, llena de un sentido incierto pero instantáneamente pleno, escamotea la diferencia en tanto que encuentro: “¿Cuáles eran los secretos del parecido de la diferencia del animal con respecto al hombre? Aquellos secretos cuya existencia reconocía el hombre en el instante mismo de interceptar la mirada de un animal” (*Mirar* 12).

Lo que aleja al ser humano del animal es la evolución, inseparable del desarrollo del lenguaje. Pero aun en ese distanciamiento paulatino, la posibilidad de que el animal fuera capaz de devolver la mirada y en ese silencio formulara una serie de preguntas que hicieron también parte fundamental del desarrollo humano según lo entiende Berger, fue decisiva. Y es eso lo que la tradición filosófica cartesiana y el capitalismo llevaron a su extinción: algo en ese cruce de sentidos, entre el silencio, la promesa y la distancia, se ha perdido.

El zoo solo puede desilusionar. El fin público de los zoos es ofrecer a los visitantes la oportunidad de mirar a los animales. No obstante, la mirada del intruso no se encontrará con la de animal alguno en todo el zoo. Como máximo, los ojos del animal vacilan y luego pasan de largo. Miran de lado. Miran sin ver más allá de los barrotes. Escudriñan mecánicamente. Están inmunizados contra el encuentro porque ya nada puede ocupar un lugar *central* en su interés (íbid 31).

*

En *Elizabeth Costello* (2004), J.M. Coetzee imagina, a través del personaje de la anciana, algo misántropa y solitaria escritora que da nombre a la novela, el pensamiento de los animales, la posible forma de su aparición y despliegue. No se trata, en este relato, ni de la apropiación del animal por una voz perfectamente humana al modo de las fábulas, ni tampoco de una metáfora de lo humano —aún dependiente del concepto antropomórfico de identidad— encarnada en un cuerpo animal sino, más propiamente, del

descentramiento inquietante de un pensamiento que no tuvo necesidad de existir como existe en el relato hasta que es obligado a emerger ante un acontecimiento involuntario de desappropriación.⁹

Elizabeth Costello se muestra en el relato por seis conferencias que da en diferentes países del mundo. En la tercera de esas lecciones, llamada “Las vidas de los animales”, Costello relata la historia de un simio atrapado por científicos para estudiar su capacidad cognitiva. El simio recibe el nombre de Sultán. A Sultán lo capturan en África, lo transportan a Tenerife y lo encierran en una jaula. Le dan de comer regularmente hasta que un día dejan de hacerlo. De lo alto del calabozo cuelgan un racimo de bananas y colocan cajones en distintos rincones al alcance del simio. El objetivo es ver si Sultán eventualmente logra entender que debe apilar los cajones y subirse sobre ellos para alcanzar las bananas y no morir de hambre. El objetivo es que Sultán piense. Que piense, según la idea humana de lo animal, qué movimientos debe efectuar para alcanzar el alimento que necesita para sobrevivir, en una configuración de la vida que supone que la existencia no humana es apenas una sobre-vida, un cuerpo mecánico —una máquina viva— al que le alcanza con alimentarse para no morir.

Entonces, movido por las nuevas circunstancias que se le imponen, obligado por el científico que lo hambrea, el pensamiento del chimpancé recorre caminos inesperados e imprevisibles. Las preguntas que se hace Sultán ante su situación figuran una metamorfosis que lo ubica en la tradición de los animales kafkianos —a los cuales hace constante mención Costello durante la novela—, cuya voz aparece para señalar una extrañeza fundamental, la imposibilidad de afirmar un sentido por fuera del tránsito que experimenta, el devenir del Yo a una tercera persona impersonal, pre o post humana.

⁹ “Para que el discurso animal tenga lugar debe suceder que algo propio se tiene que haber perdido, y no por un acto subjetivo voluntario, sino como acontecimiento de despotenciación inevitable” (Yelin 64, 65).

Sultán sabe que ahora se espera de él que piense. Por eso están los plátanos ahí arriba. Los plátanos están ahí para hacerlo pensar a uno, para espolearlo a uno hasta los límites de su raciocinio. Pero, ¿qué hay que pensar? Uno piensa: ¿Por qué me está matando de hambre? Uno piensa: ¿Qué he hecho? ¿Por qué he dejado de caerle bien? Uno piensa: ¿Por qué ya no quiere estas cajas? Pero ninguno de estos pensamientos es el adecuado. Incluso un pensamiento más complicado –por ejemplo: ¿Qué problema tiene? ¿Qué idea equivocada tiene de mí que le lleva a creer que me resulta más fácil coger un plátano que cuelga de un cable que recoger un plátano del suelo? – resulta erróneo. El pensamiento adecuado es: ¿Cómo se pueden usar las cajas para llegar a los plátanos?

Sultán arrastra las cajas hasta que están debajo de los plátanos, las amontona una sobre la otra, sube a la torre que ha construido y descuelga los plátanos. Y piensa: ¿Dejará ahora de castigarme?

La respuesta es: No. Al día siguiente el hombre cuelga un nuevo manojo de plátanos del cable pero también llena las cajas de piedras de forma que pesan demasiado para arrastrarlas. Uno no tiene que pensar: ¿Por qué ha llenado las cajas de piedras? Se supone que ha de pensar: ¿Cómo se pueden usar las cajas para coger los plátanos a pesar de que están llenas de piedras?

Uno empieza a entender cómo funciona la mente del hombre (Coetzee 77, 78).

Que el narrador use un sujeto impersonal (“uno”) resulta elocuente. En su lectura de las historias kafkianas de animales y los relatos latinoamericanos que supieron abreviar de la tradición que ellas inaguraron, Julieta Yelin encuentra no solo la posibilidad de interrogar el dualismo opositivo entre lo humano y lo animal como entidades esenciales, homogéneas e inmutables, sino también un lugar de enunciación que no puede ubicarse, en sentido estricto, en ningún lugar, que habita un pasaje, un tránsito, tal vez un movimiento, un devenir:

Y eso es lo que los relatos de Kafka logran iluminar de un modo asombroso por medio del procedimiento de la metamorfosis, que es mucho más que una puesta en escena de transformaciones de humanos en animales y de animales en humanos: es la transformación misma arrastrando todas las identidades – especialmente la del hombre y la del animal– hacia un espacio de indiferenciación, hacia, en palabras de Clarice Lispector “ese magma neutro, inexplicable y vivo” (70, 71).

El pensamiento del gorila Sultán es inquietante porque la sintaxis de su desarrollo es solo de modo exterior idéntico al lenguaje humano: cuando pondera los pensamientos que surgen ante su situación y los que se espera que tenga, una voz que no es ni la de Sultán ni la del narrador aparece, no para dar cuenta de una igualdad hipotética entre el simio y el hombre (esto sería insistir en el antropocentrismo y en la idea del animal como ser carente o desviado), sino, en realidad, para poner en evidencia la precariedad de lo humano interpelado por la des-individualización animal, la trasposición en el animal de la falta originaria que constituye lo humano. Escribe Yelin acerca del relato “Investigaciones de un perro”, de Kafka:

El ex-perro capaz de investigar a la comunidad perruna desde fuera es el resultado de una experiencia con el lenguaje que no dará, es cierto, ninguna clave ni revelación sobre la condición humana, pero sí, al menos, un testimonio de su precariedad (Íbid: 73).

Pero, en el fragmento de *Elizabeth Costello* sobre los mecanismos mentales de Sultán ante la situación límite a la que ha sido llevado, ¿quién piensa, quién dice? Como señalaba antes, la formulación repetitiva de un sujeto impersonal (“uno piensa”) y el inquietante discurso indirecto libre extrañan lo que hubiera podido ser una simple glosa o paráfrasis, otra apropiación del animal por la metáfora, la fábula o la alegoría. Es Sultán pensando desde un lugar desplazado, una tercera persona que no es, en sentido estricto, ni un sí mismo ni un narrador externo, sino algo más, o algo menos, que un sujeto, algo más acá o más allá del logos o, para decirlo con palabras de González, algo que habla en el corazón de un logos excéntrico, de una palabra descentrada, en relación con el afuera absoluto que es el pensamiento animal.¹⁰

¹⁰ Nada en el artículo de González remite a lo animal tal como aquí intento figurarlo y, sin embargo, en este contexto, resuena con fuerza la idea de una palabra descentrada en contacto con el afuera. La palabra poética tal como la describe Darío González podría ser, aquí, ese espacio liminar, de extrema proximidad con el límite de su propia desaparición, en que se ponen en contacto regímenes heterogéneos y se pone en riesgo entonces cualquier identidad, cualquier verdad, a través del juego de la escritura: “La palabra excéntrica, palabra

Interesa sobre todo imaginar, en el juego riesgoso de la escritura, la modalidad o el lugar de enunciación o la posibilidad de un lenguaje capaz de extraerse por un momento de su sino representativo y de arrastrar en ese movimiento, en el lenguaje, toda identidad. Es decir, como dice Barthes, de hacer lo singular con lo general, pero como si se tratara de un acto inevitable, una consecuencia soberana a la que nos lleva ineluctablemente la imposición de lo que vive y, desde una lengua-límite, desde un lenguaje peligroso, devuelve por fin la mirada. Llevando un poco al límite la sentencia de González, “es terrible poder evocar lo irrevocable”, el pensamiento de Sultán obliga a pensar que es terrible no poder dejar de evocar lo irrevocable.

*

En *Una comunidad abstracta* (2015), del ecuatoriano Salvador Izquierdo, la inestable y escurridiza, incluso fóbica voz narrativa busca mediante una irónica operación lúdica basada en el movimiento de deslinde y desprendimiento, llegar al corazón de una pérdida que es la que empuja a escribir, que en esta novela es lo mismo que decir asociar y disociar elementos según criterios difíciles de sistematizar. El narrador es un ente impreciso, diseminado más que oculto, que se muestra únicamente a través de los rodeos que dibuja por medio de la concatenación proliferante de datos anodinos sobre personajes célebres del arte contemporáneo entre los que intercala, a veces y sin mayores aspavientos, alguno suyo. El relato muestra una paciencia y una discreción notables: el ritmo se mantiene siempre, nunca se apresura la llegada de la anécdota significativa o la explicación final. El método es esencialmente juguetero, *vueltero*, irónico, irreverente. En *Una comunidad abstracta* el ritmo está marcado por la repetición. Aunque la profusión de información aparentemente impersonal —lo opuesto a datos de

que se aleja de todo centro y se pone en relación con un afuera, no procede según la legalidad —es decir, la generalidad— de una lógica, sino que, en cada caso particular, se presta simplemente a un juego” (240).

la *intimidad*, todo lo que se consigna en el relato pudo haber sido leído en libros de arte o en internet, no se realizó ninguna entrevista ni se ahondó en investigaciones biográficas especializadas— haga que el relato derive y se vaya alejando cada vez más del lugar en el que inició el movimiento, la estructura del texto, dividido en breves párrafos que retoman algún dato del que le precedió para seguir abonando el movimiento de deriva, marca un pulso repetitivo que escamotea la idea de desarrollo o progreso narrativo. Pareciera que la voz narrativa se mueve de modo imprevisible pero según un metrónomo implacable, y eso genera una sensación de repetición que marca también el tiempo de la lectura, que resulta difícil interrumpir. Escribe Sergio Cueto:

Hacer que se hace, hacer el hacer es repetir. El juego es en esencia repetición. Antes de cualquier repetición material, el juego es repetición en la medida en que es el regreso a sí del hacer. El hacer regresa a sí como juego. El juego tiene la forma de la repetición. Todo juego es un ritmo, un *pattern* (283).

En este *hacer que se hace*, juego o performance irónico en el que se arroja constantemente miradas irónicas sobre la erudición y sobre el arte, en este despliegue tan proliferante como repetitivo sobre los más diversos personajes célebres, el único modo de que el narrador revele algo de sí mismo es si se disimula el dato (ya en sí mismo menor) entre otros muchos datos similares (e igual de menores), como si se propusiera el juego de las siete diferencias o alguno similar:

Fitzgerald, a propósito, tenía 25 años de edad cuando nació su hija Frances. Zelda, la madre, tenía 21.

Robert Rauschenberg la misma edad cuando nació su hijo Christopher.

Y David Bowie tenía 24 cuando nació su hijo, Duncan.

Como Dylan, que también tenía 24, cuando nació su hijo Jesse.

Lo menciono porque, guardando distancias, yo también tuve un hijo a los 24 años.

Sarah Dylan, en cambio, tenía 26 cuando nació su hijo Jesse, pero ella ya era madre de una niña de cinco años cuando se casó con Bob.

Y no había nacido Sarah sino Shirley.

Después se divorció de Dylan.

Hecho que ha quedado subrayado por el disco *Blood on the Tracks*, que ventila algunos de estos temas, llegado a ser considerado un *break-up album* o una obra de carácter terapéutico.

En su artículo sobre Schwarzkogler, Watson señala una relación entre la obra del austriaco y el culto a Asclepios, el dios médico de la antigüedad Corintia, cuyo residuo llega hasta nuestros días en la imagen de la serpiente envolviendo un cenáculo que vemos en ambulancias y a la entrada de hospitales (Izquierdo 52, 53).

La cita podría extenderse por páginas; sería ese el único modo de dar cuenta de la forma indirecta, lateral, en que el relato va entregando, como al descuido, los aparentemente banales acontecimientos que lo hacen avanzar. Y aquí *avanzar* es un término impreciso, porque *Una comunidad abstracta* ensaya sobre todo formas de *rondar*, de evocar y evadir un núcleo afectivo al que se tienta llegar. En esa tentativa, se desobra lo individual, se desarma lo subjetivo, se desorganiza la noción convencional de historia, y se hace brillar esporádicamente el fulgor de un *gesto* autoral, una forma de desaparecer entre los devenires del mundo y del tiempo, siempre discretos, laterales, no insignificantes pero jamás, tampoco, épicos ni trascendentales.¹¹

¹¹ El diálogo evidente acá es con Giorgio Agamben: el autor como gesto, esa aparición inasible que en su estarse yendo todo el tiempo cifra su potencia. Una identidad minada, que falla en ser idéntica a sí misma, múltiple. La naturaleza del autor/narrador en *Una comunidad abstracta* se muestra en su gesto de permanecer en estado de intermitencia: “Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión —dice Agamben—, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” (87). Ese vacío central no es tanto la desaparición del sujeto, sino la conformación de un espacio en el cual esa desaparición devenga singular. Aquí la pregunta que Agamben le hace a Foucault es fundamental: “¿Pero de qué modo una ausencia puede ser singular? ¿Y qué significa, para un individuo, ocupar el lugar de un muerto, asentar las propias huellas en un lugar vacío?” (Íbid 85).

Lo que el narrador quiere contar es el extravío definitivo de su perro Fito, por descuido de un turista que se alojó en su casa. Lo que podrá contar, en líneas y fragmentos regados y disimulados en toda la novela, es el juego que se inventa para poder evocarlo y poder seguir hablando con él. Que el estatuto lábil del narrador no es un esfuerzo programático, un mandato moral con fines disruptivos, lo demuestra la intrusión, hacia el final, de esto que cifra desde un fondo muy discreto el ritmo del relato, o de lo que lo presiona para sostener su movimiento: el extravío del perro Fito. Este dato doméstico y definitorio constituye el momento en que con mayor contundencia el narrador se permite mostrarse:

Manzoni murió a los 29 años por complicaciones de orden hepático.

El mismo libro dice que Gino de Dominicis, otro artista italiano, dejó escrito en su testamento que ninguna imagen de su obra podía ser reproducida. Se cree, además, que fingió su muerte en 1998. Y a una de sus exhibiciones, en los setentas, solo se permitió el ingreso a perros.

Las menciones pasajeras, pero recurrentes, a perros que se han dado en diferentes lugares de este texto quizás estén relacionadas a lo que ocurrió con el perro Fito y cómo se perdió para siempre.

Tal vez he guardado este malestar adentro mío durante mucho tiempo.

[...]

El Fito era un cocker-spaniel.

El mochilero lo había llevado al recientemente inaugurado teleférico que quedaba al pie de una montaña. Los guardias le habían dicho que no se permitía el ingreso a perros y que había una oficina abandonada muy cerca de la entrada donde la mascota estaría a salvo, mientras el joven mochilero, subía y bajaba en el teleférico.

Pero ese día llegó alguien y abrió la puerta de la oficina abandonada. El perro Fito, que era nervioso y escurridizo por naturaleza, echó a correr sin mirar atrás.

En uno de sus cuadernos Schwarzkogler escribió en mayúsculas: “El principio que guía la vida monástica es no desperdiciar nada”.

Pienso, por ejemplo, en una puerta que se abre... (Izquierdo 72-74)

Más adelante, cuando narre los mecanismos previsibles de búsqueda del perro y su fracaso, intercalará párrafos del relato de Francis Scott Fitzgerald de su propia crisis nerviosa, de su depresión, del paso horrorosamente lento de los días en aquella época. Es inusual que en *Una comunidad abstracta* la recurrencia de las citas arme un relato más o menos lineal e identificable: el pulso de la narración tiene otra operatividad, la de la repetición precisamente. Sin embargo, en las páginas finales, una vez que se ha narrado el episodio del perro perdido, una vez que se ha consignado —por única vez en toda la novela— esa especie de corriente subyacente al relato, la distribución de las citas se inclina hacia ese núcleo lacerante, como empujada por un afecto silencioso pero intenso:

La imagen más fuerte que me acompaña de esos días tristes, es una de mí mismo, metido en una quebrada inmunda, dando pasos lentos entre la maleza y la basura, gritando su nombre, regresando a ver a todas partes, en un día de sol canicular.

En ese momento pensaba que quizás el perro Fito oiría mi llamado pero ahora me doy cuenta que buscarle ahí no tenía ningún sentido. Los gritos no iban a ninguna parte y, sin embargo, en mi mente, siguen siendo gritos visibles.

Nunca lo encontré.

Nunca encontré a mi perro Fito.

Escribo estos parrafitos, en vez. Para Fito.

Coloco el letrero de *Cave Canem* sobre mi puerta.

Nervioso y escurridizo.

Los perros se parecen a sus dueños.

Esto es lo que puedo decir de mí.

Y no continúo porque “cuando la trama empieza a ser elaborada, el aburrimiento se asienta”, como dijo Francis Bacon (el artista del Siglo XX, no el filósofo y político del Siglo XVI).

Un anónimo abrió la puerta y el Fito echó a correr, sin mirar atrás.

No desperdició la oportunidad, y ahora nos buscamos para siempre sin escucharnos.

Una puerta nos separa (Íbid 90, 91).

Entonces, la comunidad abstracta que organiza la novela (*una* comunidad, especifica el título, es decir, de carácter inestable, cambiante, provisional y circunstancial, comunidad en trance de perderse, como toda comunidad verdadera) es este conjunto heterogéneo de personajes y anécdotas, de imágenes y datos, de ocurrencias y fatalidades que permiten que el tímido narrador pueda volver a encontrar la puerta que lo separa de su perro Fito. Juego de las escondidas: detrás de cualquier puerta podría estar el animal perdido por el instinto de no perder ninguna oportunidad, mucho menos la de una puerta abierta. La escritura como ejercicio y como juego es en este relato una evidencia material: la cadencia concatenante y la imagen *visual* de la repetición se encargan de asentar ese carácter desde el inicio. Ese ejercicio y ese juego, con sus reglas basadas en sostener el ritmo estricto, la brevedad, lo *superficial* de la información que se entrega, y de hacer derivar de algún punto de esa superficie el siguiente bloque narrativo que emulará formalmente al anterior, oculta casi hasta el final la fuerza y la dirección que lo guiaban. El animal guiado por el principio vital *monástico* que lo llevó al extravío puede aparecer detrás de cada puerta que los breves párrafos de la novela juegan a abrir, siempre la misma puerta y otra, autodiferente en las posibilidades de encuentro que guarda, una nueva puerta cada vez para no

perder, como se perdió en la quebrada inmunda en que los gritos del narrador hacia su perro se hicieron visibles, la imagen de un deseo imposible (nunca se encuentra de verdad lo que se busca) que solo puede perseguirse en el peligroso juego de la escritura.

*

Escribe Silvio Mattoni, hablando de Georges Bataille: “Si la conciencia humana se separó de la animalidad y de la naturaleza, lo natural y el cuerpo no dejan de ser aquello que sostiene ese apartamiento y su verdad última, puesto que siguen siendo la manifestación de su ser mortal, perecedero” (9). La separación o discontinuidad racional de lo que en la naturaleza —que nos es inaccesible, dirá Nietzsche, por el vicio de la razón— es un campo de fuerzas vitales en tensión, inextricable en su materialidad pero violentamente escindido por el lenguaje, en el que el “erotismo, la visión mística, lo poético, la simple felicidad, son retornos fugaces de lo continuo que niegan la discontinuidad” (Íbid). Cuando deviene escritura, el lenguaje se pone en peligro a sí mismo y a todo el tejido conceptual del que depende para sostenerse en tanto que verdad en sentido moral, como negación del “gran ‘sí’ nietzscheano frente a todo lo que hay” (Mattoni 9). El continuo de todo lo que hay es también el cielo estrellado, infinito, sin límites, sin palabras, sin marco, que el niño mira en la noche desde su cama, a oscuras, y en el que descubre que es mortal.

Bataille nos da la figura de ese deseo: cuando niño, de noche, encerrado en su pieza, veía la ventana abierta, y olvidaba el marco rectangular, y su mirada se perdía en la oscuridad estrellada; sentía entonces, antes de la memoria, el miedo a no ser un dios y tener que morir. Desde ese origen improbable, que la poesía de Bataille nos recuerda, no habría más que una ascesis sin término para convertir la certidumbre angustiante en un instante de alegría (Íbid 10).

El deseo al que se refiere Mattoni en este párrafo es el de acceder a lo imposible —el continuo vivo del mundo, de la experiencia y de la verdad de la

muerte— en y por el lenguaje. Convertir el descubrimiento primigenio, aunque imprecisable, de la mortalidad, en un instante de alegría: es en ese sentido que Nietzsche habla de un desgarramiento del tejido conceptual por medio del arte al que se quiere extraer del ámbito de lo verdadero para relegarlo al de la ficción, la mentira o el sueño: “Ciertamente el hombre despierto sabe que está despierto solo por el rígido y regular tejido de los conceptos, y justamente por ello llega a creer que sueña cuando ese tejido, alguna vez, es destrozado por el arte” (Nietzsche 43). El desgarramiento del edificio conceptual es el instante que escinde verdaderamente el tiempo y lo extrae de su propia temporalidad, de su modo convencional de existir, para abrir la visión a la imagen de lo continuo y sincrónico: vida y muerte en la experiencia sin mediación, como un niño o un animal que juega en la orilla de un mar tras el cual todo lo verdadero bulle, indistinto, vivo, continuo. Si lo que nos constituye, como seres formados por el lenguaje, es, como señalaba Darío González, el ocultarnos parte de la verdad de los que somos y de nuestra relación con las cosas, y si a ese ocultamiento se le agrega la ignorancia de sí mismo con el fin de construir y sostener “un orden piramidal según castas y grados, crear un nuevo mundo de leyes, privilegios, subordinaciones y delimitaciones; que ahora se enfrenta al otro mundo intuitivo de las primeras impresiones, como lo más firme, más universal, más consabido, más humano, y por ello como lo regulador e imperativo” (Íbid: 35), la imagen y la vida de los animales quedan como lo otro de esas construcciones y esos velos. El juego que los animales aún quieren jugar con nosotros es quizá una de las manifestaciones de cierta vía de encuentro, que aún no se ha extinguido del todo, entre la discontinuidad que nos constituye y la continuidad abstrusa del mundo. Que sigamos intentando escribir la muerte, el deseo, el sueño, los estados de felicidad, el éxtasis, y también lo que podemos imaginar que los animales nos quieren decir, lo que los animales nos quieren prometer cuando juegan con nosotros, ese instante de peligro que pone en contacto tiempos y regímenes de vida radicalmente

heterogéneos en la escritura es la esperanza, esa apuesta hecha en la oscuridad, como dice John Berger, de una habitación en la experiencia.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma". *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.

Barthes, Roland. "Directo a los ojos". *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 2002. 305-310.

---. "Chateaubriand: *Vida de Rancé*". *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.

---. "Mucho tiempos he estado acostándome temprano". *El susurro del lenguaje*. Madrid: Editora Nacional, 2002. 333-346.

---. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Berger, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora, 2009.

---. "¿Por qué miramos a los animales?". *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017. 9-31.

Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

Cueto, Sergio. "Interludio". *Badebec* 11. 21 (2021): 282-288.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997.

González, Darío. "El pensamiento, el juego y lo terrible de la escritura". *Badebec* 11. 21 (2021): 234-257.

Izquierdo, Salvador. *Una comunidad abstracta*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2021.

Mattoni, Silvio. "Prólogo. La lucidez y el deslumbramiento". *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. 7-13.

Nietzsche, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

---. "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". *Sobre verdad y mentira*. Buenos Aires: Miluno, 2008. 23-47.

Penhos, Marta. *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial: Buenos Aires, 2010.

Yelin, Julieta. "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en 'Investigaciones de un perro'". *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo: 2015. 59-73.