

UNA VIDA NUEVA. IMÁGENES Y PENSAMIENTO DE LA ANIMALIDAD EN  
*OPENDOOR* Y *PARAÍDOS* DE IOSI HAVILIO

POR

JULIETA YELIN

*Universidad Nacional de Rosario-CONICET*

*The beasts of modern imagination teach us only what we already know and what is, in any event, entirely tautological: that life is, above all, life.*

Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination*

INDISCIPLINAS

Hasta hace no mucho tiempo los estudios que abordaban las representaciones del animal y de la animalidad en textos literarios tomaban como objeto privilegiado de sus indagaciones lo que la crítica ha denominado zooliteratura: una serie de obras en las que se ofrecen imágenes reconocibles de animales o –desde hace al menos un siglo y gracias fundamentalmente al influjo de la tradición kafkiana– del devenir-animal de personajes humanos. En mi tesis doctoral, un ejemplo bastante ilustrativo de esta práctica de lectura,<sup>1</sup> analicé un conjunto de fábulas y bestiarios que reactualizaban, con mayor o menor dosis de imaginación y creatividad, los modelos clásicos del canon occidental. El estudio temático y formal de esas reactualizaciones dejaba ver las grietas de los cimientos que sostenían el edificio simbólico y pedagógico del universo de las figuraciones teriomorfas y, en ese sentido, constituía una forma bastante productiva de abordaje. En el transcurso de los últimos años, sin embargo, ese tipo de aproximaciones a las zonas de contacto entre la escritura literaria y el problema teórico de la relación humano-animal fue encontrando algunos escollos metodológicos, al tiempo que derivando –el error, es sabido, puede ser la oportunidad de iniciar nuevos caminos– en reconsideraciones del objeto de estudio que pueden dar lugar, creo, a lecturas más

---

<sup>1</sup> “Historias de animales: la fábula y el bestiario en la literatura latinoamericana de la segunda posguerra”. Defendida en el Doctorado en Humanidades de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario en 2008 (inédita). Parte de los resultados de esta tesis se recogen en *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Beatriz Viterbo Editora. En prensa.

lúcidas. O, al menos, más dispuestas a desprenderse de algunos prejuicios que, pese a todas las prevenciones, siguen impregnando nuestra visión de los otros no humanos.

A partir del establecimiento de un diálogo cada vez más fluido con un creciente caudal de textos provenientes de diversas disciplinas, la crítica literaria comenzó a reflexionar acerca de las dificultades que le generaba, por un lado, la consideración de las narraciones aisladas del contexto ideológico y cultural en el que se inscribían –parecía haber un cierto consenso en que siempre que se hablaba del mundo animal se hacía referencia a categorías estables, no condicionadas por el derrotero de la historia de las ideas del mismo modo en que lo están las categorías “humanas”– y, por otro, el uso no problematizado de la noción de representación. Aunque ya no se creía que las figuraciones de los animales y de la animalidad estuvieran férreamente asociadas al dominio de la metáfora y la alegoría, persistía aún la idea de que se trataba de un objeto –y la palabra objeto funciona aquí perfectamente– representable, es decir, cuyo abordaje no planteaba ningún problema metodológico. El animal estaba allí, inerte, siempre disponible, listo para ser representado. Alimentaban esa certeza posiciones afianzadas en la –en palabras de Jacques Derrida– inmensa denegación que, durante siglos, obtuvo el pensamiento teórico, científico y estético de la animalidad. Aún en aquellos textos artísticos y críticos que procuraban distanciarse de la matriz de pensamiento humanista parecía haberse trazado una línea de resistencia que el lenguaje disciplinar no permitía atravesar.

Fue Margot Norris –quizás una de las primeras lectoras capaz de percibir con claridad estas dificultades– quien observó los deslizamientos e intercambios que la crítica al antropocentrismo, que tomó forma acabada hacia mediados del siglo XIX, propició dentro de las disciplinas tradicionales de conocimiento. Ese movimiento ciertamente revulsivo promovió una transformación de los conceptos que los diversos saberes ponían en juego y, sobre todo, minó la idea de que fuera posible seguir sosteniendo enfoques parciales, compartimentados; cuestionó, en definitiva, el prejuicio de concebir al animal como una realidad exterior y objetivable. No es casual, argumenta Norris, que los más agudos pensadores de lo que hoy llamamos “cuestión animal” hayan propiciado enfoques transdisciplinares: Charles Darwin abandonó el rol pre-profesional de naturalista para desenvolverse en los campos de la paleontología, la anatomía comparada y la psicología humana; Franz Kafka trabajó en una literatura que, pese a estar consagrada al perfeccionamiento de la técnica literaria, se internó como pocas en los territorios de la filosofía, y Friedrich Nietzsche, filólogo de profesión, fue el propugnador de una tradición de pensamiento que se atrevió a transgredir como nunca antes las convenciones discursivas de la filosofía.

El pensamiento de Nietzsche, central para la corriente que Norris caracteriza como “biocéntrica”, estetizó la ciencia y biologizó la estética desdibujando, al mismo tiempo, los límites que separaban pensamiento y creación (221). En una reflexión sobre sus

primeros escritos, el filósofo llegó a reprocharse que “la capucha del docto” escondiera o ensombreciera la pulsión del poeta; lo verdadero, decía, no debería ser dicho sino cantado.<sup>2</sup> En efecto, la crítica nietzscheana a la metafísica ofreció, por un lado, una discusión de los fundamentos de la estética y, por otro, una nueva concepción de la filosofía concebida como arte, como práctica orientada no a la búsqueda de la verdad, sino al relevamiento y examen de eso que el filósofo llamó “verdades singulares” o “metáforas intuitivas”. Las metáforas –a secas– y la verdad –o, mejor: la verdad como metáfora– son consideradas por Nietzsche racionalizaciones y abstracciones destructoras de la riqueza de la vida. Una filosofía nueva y, por qué no, una literatura nueva, acordes a una nueva concepción de la vida, serían entonces disciplinas indisciplinadas, es decir, nacidas de la conciencia de habitar un mundo sin un ser trascendente que opere como fundamento de todos los seres en su conjunto. Prácticas, en palabras del propio filósofo, asentadas en un pensamiento más ligado a imágenes que a conceptos. Gracias a ese pensamiento la filosofía dejaría por fin de representarse a sí misma como ciencia para empezar a reconocerse como arte, encontrando en la creación una forma más auténtica de conocimiento.

Mediante la afirmación de la posibilidad de un pensamiento afinado en imágenes, Nietzsche aproxima la filosofía a la literatura hasta que los límites entre ambas se vuelven indiscernibles. La filosofía imagina y la literatura piensa o, en términos nietzscheanos, persigue verdades singulares. Es cierto que se ha reflexionado mucho sobre los aspectos poéticos del lenguaje filosófico, sobre “los contactos sinápticos entre argumento filosófico y expresión literaria” (Steiner 26); queda, sin embargo, mucho por indagar en lo que respecta al camino de vuelta,<sup>3</sup> si no tomamos en cuenta, es claro, todos aquellos análisis que rastrean la recurrencia de motivos o problemas filosóficos en el discurso literario (poniendo a este último, de algún modo, en un lugar secundario, subsidiario)<sup>4</sup> y nos disponemos a reflexionar sobre aspectos vinculados a las formas específicas que asume el pensamiento literario, es decir, sobre la construcción retórica del pensamiento y sobre sus zonas oscuras: la ambigüedad, la indecidibilidad del sentido, el sinsentido. La filosofía entendida, pues, no como una serie de asuntos más o menos abstractos que pueden inspirar temáticamente a la literatura, “darle letra”, sino como una forma de acceso a la complejidad del mundo, de las vidas, de las verdades plurales y singulares.

<sup>2</sup> “Esa ‘alma nueva’ habría debido *cantar* –y no hablar!–. Qué lástima que lo que yo tenía entonces para decir no me atreviera a decirlo como poeta: ¡tal vez habría sido capaz de hacerlo!”. *El nacimiento de la tragedia*, I, 5. Citado por Fink (24).

<sup>3</sup> Suponiendo que el camino de la filosofía a la literatura sea el de “ida”, lo cual es ya una evidente arbitrariedad, sobre todo cuando se entiende, como lo hace Nietzsche, que la teoría y la ciencia pueden ser comprendidos desde el arte, y no viceversa (Fink 35).

<sup>4</sup> Pongamos por caso las relaciones –siempre unidireccionales– que propone el propio Steiner: “Baudelaire se vuelve a De Maistre, Mallarmé a Hegel, Celan a Heidegger, T. S. Elliot a Bradley” (26).

¿Por qué verdades plurales y singulares? Al referirse a las metáforas intuitivas, Nietzsche sostiene que “a través de ellas los humanos acceden ‘a lo individual [*Individuelle*] y lo real [*Wircliche*]’ puesto que cada metáfora que se intuye es en sí misma ‘individual e incomparable [*ohne ihres Gleichen*]’” (Lemm 274-75). Estas metáforas intuitivas son en realidad una suerte de anti-metáforas, en tanto disuelven cualquier cristalización, impiden correlaciones estables y, en este sentido, son irrepetibles. No albergan un conocimiento de ‘cualidades esenciales [*wesenhaften Qualität*]’ sino que conocen “una serie numerosa de acciones individuales [*individualisierten*]’ y por lo tanto desemejantes [*ungleichen*]’ entre sí. De este modo, cada metáfora intuitiva es singular y única en un sentido absoluto, un producto de la experiencia singular e irreductible del ser humano y de su visión del mundo” (Lemm 274-75).<sup>5</sup>

La búsqueda de esas singularidades, que las “verdades” conceptuales, en tanto ilusiones colectivas,<sup>6</sup> ignoran por completo, incluye –solicita– la exploración de la subjetividad como fuente y fundamento de la gran mentira humana. Para comprender que el impulso hacia a la verdad es fruto de un olvido, es necesario considerar hasta qué punto la humanidad es producto de otro: el del animal que somos, que estamos –para usar una fórmula no muy fiel pero sí eficaz de las traductoras de los seminarios de Derrida al castellano– si(gui)endo.<sup>7</sup>

Gracias solamente a que el hombre se olvida de sí mismo como sujeto y, por cierto, como sujeto artísticamente creador, vive con cierta calma, seguridad y consecuencia; si pudiera salir, aunque solo fuese un instante, fuera de los muros de esa creencia que lo tiene prisionero, se terminaría en el acto su “conciencia de sí mismo”. (Nietzsche 29)

Es así como, por el camino de la memoria del olvido –de la verdad como mentira consensuada y, como parte de ella, del animal que está siendo en nosotros–, la filosofía se vuelve indiscernible de la literatura: todo el que piensa –todo el que escribe– es, pese a sí mismo, un animal; y ese animal emerge siempre que puede, cada vez que el lenguaje, volviéndose sobre sí mismo, hace memoria del olvido. “Quienquiera que dice ‘yo’ o se aprehende o se plantea como ‘yo’ es un ser vivo animal”, dice Derrida

<sup>5</sup> Lemm cita *Sobre Verdad y mentira en sentido extramoral*.

<sup>6</sup> “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas sino como metal” (Nietzsche 25).

<sup>7</sup> El libro que recoge las intervenciones orales y escritas de Jacques Derrida en torno del problema de la animalidad, titulado póstumamente por Marie-Louise Mallet *L’animal que donc je suis*, fue traducido al castellano como *El animal que luego estoy si(gui)endo*.

en sus reflexiones sobre lo que llamó el “animal autobiográfico” (67). Se aproxima así al corazón del problema del pensamiento *del* animal: del animal que es pensado y el animal que piensa o, mejor dicho, que *se* piensa a sí mismo. Porque, después de todo, ¿cómo podríamos aprehender esa compleja multiplicidad de seres vivientes que por convención llamamos animales si no somos capaces de pensar nuestra propia animalidad, si no sabemos –ni siquiera sospechamos– qué significa ser-con-el animal? Si lo hiciésemos, practicaríamos una nueva disciplina que el propio Derrida imaginó como una filosofía de animales<sup>8</sup> –y también –y otra vez: por qué no– una literatura de animales–, que no sería aquella que representa a las bestias o teoriza sobre ellas, sino la que identifica en la animalidad “una fuerza disruptiva de la identidad del humano” (Lemm 59). Ya no hablaríamos, es claro, de un pensamiento o una literatura sobre el animal o la animalidad sino más bien de un pensamiento o una literatura animal o animalizada.

El retorno de y hacia la animalidad, entonces, convertiría a la filosofía y a la literatura, en artes de la transfiguración, es decir, prácticas portadoras de un paradigma de verdad alternativo que reformula la relación establecida por la metafísica entre verdad y lenguaje articulado o, en otras palabras, entre verdad y humanidad. Se abre así una estimulante línea de trabajo orientada a estudiar las modalidades que asume ese retorno –esos retornos– en las ficciones. En las páginas que siguen intentaremos establecer algunos vínculos provisorios entre esas reconfiguraciones, poniéndolas en contacto, por un lado, con la revisión filosófica y política de lo que Roberto Esposito ha denominado “dispositivo de la persona” y, por otro, con las formas en que los textos literarios dan cuenta de dicha transfiguración. Analizaremos para ello algunos pasajes de las novelas *Opendoor* y *Paraísos* del escritor argentino Iosi Havilio; no porque en ellas se puedan leer intervenciones críticas, metaliterarias, ni un trabajo paródico o de subversión de las metáforas animales que el uso repetido ha convertido en “monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas sino como metal” (Nietzsche 25), sino porque experimentan con la disolución de la subjetividad de la voz narradora, un personaje sin nombre que cuenta un periplo de la ciudad al campo en *Opendoor* y de vuelta, del campo a la ciudad, en *Paraísos*. Siempre con el mismo tono indolente, austero y, en los momentos que nos interesará analizar con mayor detenimiento, impersonal.

<sup>8</sup> “Un historiador de la filosofía podría un buen día preguntarse, me imagino, lo mismo que podría haberlo hecho un historiador de la pintura o de la escultura, si el filósofo de animales habrá tenido cabida en la clasificación de los géneros. Hay pintores o escultores de animales. También se habla de literatura de animales, como si la animalidad definiese no sólo un reino, una especie o un género sino un género artístico. ¿Por qué no un género filosófico? ¿Por qué no podríamos hablar de una filosofía de animales?” (Derrida 93).

## SIN NOMBRE

Vivimos en un mundo desanimalizado, sometido a un tratamiento desnaturalizante o desvitalizante, tal como lo describen John Berger y Jacques Derrida cuando se proponen historiar la relación entre hombres y animales desde la modernidad. Un mundo nuevo que, sin embargo, se parece cada vez más a las fantasías que la ciencia ficción viene recreando desde hace varias décadas, y en el que, si nos atenemos al sentido que Nietzsche le asigna a la palabra *cultura* –aquella fuerza que afirma la continuidad entre todas las formas existentes de vida, cultivando, al mismo tiempo, la pluralidad que habita en el interior del ser humano (Lemm 20)–, se podría decir que sufrimos un proceso de aculturación. La civilización, esa fuerza adiestradora, amaestradora y explotadora del animal *otro* y del animal que somos, ha triunfado.

Pero esto no fue siempre así, o al menos eso es lo que la filosofía poshumanista sostiene cuando pugna –y lo hace desde hace ya más de un siglo– por poner un límite al desorden que dio lugar a calamidades aún difíciles de medir. Tal vez la más extrema de todas, el Holocausto, motivó una nueva y enérgica recentralización de la noción de “persona” con el fin de evitar la reiteración futura de un proceso de exclusión que sacrificó millones de vidas humanas. En el ensayo *El dispositivo de la persona*, Roberto Esposito somete a un examen minucioso esa noción que, argumenta, rige desde hace algunas décadas los discursos del campo jurídico, político, filosófico, y que cobró especial relevancia hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, al convertirse en el eje de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

A través de ese documento, la llamada “filosofía de la persona” se propuso establecer una serie de derechos que fueran válidos para todos los hombres. Sin embargo, como observa Esposito, su cumplimiento quedó postergado para gran parte de la población mundial, que hasta el día de hoy sigue expuesta a condiciones de existencia infrahumanas, cuando no directamente a la vejación, la tortura o la muerte (16). Este dato no es menor porque, más allá de las buenas intenciones que alentaron la concepción de la Declaración, da cuenta de un fracaso que no es solo político sino también conceptual o, más precisamente, de un fracaso conceptual que tuvo decisivas consecuencias políticas. Si el dispositivo de la persona sigue expulsando de su órbita a tantos seres humanos, razona Esposito, es porque está asentado sobre una concepción dualista arraigada en la oposición cuerpo/mente –o, en términos del biólogo Xavier Bichat, vida interior (orgánica)/vida exterior (animal): “la propia definición de lo que es personal, en el género humano o en el simple hombre, presupone una zona no personal, o menos que personal, a partir de la cual este cobra relieve” (Esposito 17). La sola existencia de ese margen impersonal como algo discernible de un ámbito personal representa un peligro y una amenaza siempre latente, ya que puede extenderse desplazando los límites que separan la vida protegida de la vida considerada sacrificable, sin valor. Por eso habría

que celebrar que el dispositivo de la persona sea sometido a una revisión, al tiempo que desear una superación de las dicotomías que lo constituyen.

La crisis del dispositivo de la persona –que es, evidentemente, anterior a su reconocimiento y análisis– viene generando interesantes efectos en el campo de la creación artística, no sólo literaria sino también plástica, teatral, cinematográfica. En los últimos años la crítica comenzó a tomar nota de esas transformaciones, arrojando luz, entre otras cosas, sobre el modo en que el cuerpo del animal –con o sin vida– ganó espacio hasta en muchos casos ocupar un lugar primordial. Se realizan performances, obras “vivientes”, biodramas con animales en escena. En las diversas experiencias los artistas insisten en señalar que ese cuerpo tiene o alguna vez tuvo vida y que está siendo violentado no sólo física sino también simbólicamente.<sup>9</sup> Se trata, en efecto, de “usos” artísticos de los animales pero que son radicalmente diferentes de los que realiza la ciencia o la industria, en tanto se proponen desnaturalizar la idea de utilidad y poner al descubierto la ideología –humanista, antropocéntrica– que sustenta la cosificación de todos aquellos seres no considerados como personas.

La literatura, es cierto, no puede recurrir a la potencia material de esos cuerpos: el calor, el olor, los sonidos, la mirada, los movimientos o la falta de todos esos signos que acompañan la presencia física del animal, esté vivo o muerto. Tiene, sin embargo, la potestad de experimentar con la alternancia de las apariciones reales –realistas– y simbólicas, concretas e imaginarias; vaivenes o deslizamientos de sentido que producen como efecto atmósferas deshumanizadas; o mejor: en los que lo humano se afirma mediante la animalización. Así en las dos novelas de Havelio, donde los animales –especialmente las serpientes y sus víctimas más frecuentes, los ratones– aparecen todo el tiempo y por todas partes, invadiendo, de modo literal o figurado, metafórica o metonímicamente, los cuerpos humanos y ejerciendo sobre ellos o su entorno algún tipo de violencia: en los relatos ocasionales de los personajes,<sup>10</sup> en un libro encontrado

<sup>9</sup> Para un desarrollo de este tema véase Baker.

<sup>10</sup> “En el patio, con una cerveza que se va entibiando de a poco, Iris me cuenta historias de serpientes. Su tía Lena se volvió rica de golpe, con la perestroika, cuando su marido empezó a bailar en petróleo [...] Primero le agarró una obsesión con los tatuajes y se hizo como cien. Por todas partes, brazo, piernas, espalda. Hasta en el culo, dice y se ríe fuerte. Después se puso a coleccionar mascotas, de las convencionales, como chihuahuas, gatos siameses, hámsters, pero también exóticas, tarántulas, ranas y pitones. [...] A medida que fue creciendo, el bicho se volvió voraz. Entonces, no para ahorrar, sino por comodidad, la tía Lena optó por montar un criadero de ratas en el lavadero del departamento, uno de los más lujosos de Moscú” (Havelio, *Paraísos* 72-3).

por azar,<sup>11</sup> en las jaulas del zoológico,<sup>12</sup> en los sueños,<sup>13</sup> en las casas.<sup>14</sup> Son significantes e imágenes que jalonan las novelas, que crean las condiciones para que la narración recuerde que algo se le ha olvidado, que por más que intente ignorarlo el animal está siempre ahí, acechando. No casualmente la novela se cierra con la ilustración de una serpiente que la narradora calcó con perseverancia indiferente a lo largo de los días, y cuya imagen se reproduce en la última página, bajo la rúbrica del capítulo treinta y seis.

La certeza de que el animal y la animalidad son zonas marginales y discernibles del ámbito humano o personal es así perturbada mediante la proliferación de esa multitud de figuraciones ambiguas que, por un lado, resisten una decodificación aislada y, por otro, rechazan una interpretación de conjunto satisfactoria. Se forma así una suerte de gran alegoría inconexa, llena de agujeros de sentido, interferencias, contradicciones. Con esos elementos se construyen las particularísimas atmósferas de *Havilio*, habitadas por una narradora que activa, mediante otros procesos más sutiles aún, la exploración de la zona animal que, como su propio nombre, no se pronuncia jamás. El animal más omnipresente es, en efecto, el invisible, el que no se muestra ni refiere. El animal que habla: alguien que dice “yo” para narrar una vida que es personal e impersonal al mismo tiempo, que integra conceptos e intuiciones en la búsqueda –no siempre igual de exitosa– de una escritura en la que se deje pensar –como sujeto y como objeto de la acción– al animal.

En efecto, se podría hablar de una apuesta literaria por una fenomenología antihumanista, con todos los reparos que supone la referencia a esa disciplina enraizada en una tradición tan decididamente antropocéntrica. Pero sí, en los encuentros con

<sup>11</sup> “En este tomo se trata mayormente de ilustraciones de reptiles, anfibios y plantas. Serpientes de todos los colores y tamaños, gordas, a rayas, por cazar y cazando. También algunas ranas, lagartijas y un cisne inexplicable que no guarda ninguna proporción. Paso las páginas y me doy cuenta de que los animales tienen formas muy humanas. Hay lagartos con rasgos y actitud de hombre, serpientes con cara de mujer. A veces medio androides. Entre la ciencia y lo grotesco” (Havilio, *Paraísos* 84-5).

<sup>12</sup> “Hay serpientes agazapadas que no dan la cara, se camuflan detrás de los troncos artificiales que componen su micromundo, otras que ni siquiera están a la vista, muy pocas en movimiento, una sola mirando de frente, la pitón real. Leo la ficha con intención de memorizar [...] También estudio la boa constrictora y la boa arco iris, ninguna de las dos es venenosa, al igual que la pitón real matan a sus presas enroscándose hasta sofocarlas” (Havilio, *Paraísos* 68).

<sup>13</sup> “Tuve un sueño muy extraño que duró toda la noche. Un sueño lleno de animales” (Havilio, *Opendoor* 46). “Sueño con serpientes. Son cientos, miles, muy veloces, huyendo del reptilario en masa como un manantial” (Havilio, *Paraísos* 139).

<sup>14</sup> “En eso estaba, por levantarme, cuando un peso extraño, vivo, de otro mundo, cayó sobre mi hombro derecho y me miró a los ojos. Y ahora sí, no cabían dudas. Eso era, ahí estaba, prendida a mi cuerpo como un loro de feria, una rata de campo en carne y hueso. Y era tan distinta a la imagen que me hubiera hecho, tan grande y maciza, era cualquier cosa menos una rata. Pero ¿cómo había ido a parar a mi hombro? Nunca lo voy a saber. La verdad es que estuvo muy poco encima de mí, una fracción de segundo que en el momento me pareció un año y medio. El tiempo justo para mirarme a los ojos, después saltó” (Havilio, *Opendoor* 131-32).

la animalidad –interior y exterior– promovidos y consumados por la literatura que tratamos de caracterizar como poshumanista, en la que se inscriben, creemos, *Opendoor* y *Paraísos*, parece haber una voluntad más o menos consciente –cuyos resultados, por supuesto y afortunadamente, exceden y se desvían respecto de toda intención– de encarnar, o, por qué no, de personificar otra perspectiva del mundo. “Personificar” en el sentido de ampliar el registro de lo personal y también de hacer que lo impersonal forme parte de lo que convencionalmente llamamos persona.

En *Surface Encounters. Thinking With Animals and Art*, el crítico de arte Ron Broglio analiza cómo algunos artistas contemporáneos procuran dar forma a esa suerte de fenomenología animal a través de diversas técnicas para generar, por un lado, vías de pensamiento que excedan la racionalidad cognitiva y, por otro, experiencias sensibles que pongan en funcionamiento aspectos silenciados o dormidos de nuestra percepción. Se trata, dice Broglio, de un “pensamiento corpóreo” que desafía nuestros prejuicios acerca del cuerpo y de la mente (17-18); avanza, así, en la idea de un lenguaje híbrido, lingüístico y no lingüístico, que se ajustaría con mayor precisión a la propia condición híbrida del ser humano. Ese lenguaje, me gustaría añadir aquí, no excluiría, contra lo que se podría suponer, al trabajo literario; por el contrario, formaría parte de un horizonte hacia el que se encamina toda creación verbal: ese plus que la palabra señala pero al que no tiene acceso directo. La animalidad que esta fenomenología explora emergería en los espacios abiertos entre las palabras, en las inconsistencias de las metáforas y en los huecos de las alegorías, en esas fronteras del sentido que intentan aprehender, sin conseguirlo totalmente, las nociones de hibridez y devenir (19).

La exploración de la propia animalidad que la protagonista de ambas novelas, esa narradora sin nombre que no casualmente para algunos lectores resulta tan exasperante, se lleva adelante sin estridencias, sin descripciones ni análisis psicológicos; es más bien un ejercicio de sobriedad. Kate Gardner, una de sus reseñistas anglosajonas, declara que le gustó la novela exceptuando –como si fuera posible tratándose de un relato en primera persona– la voz narradora, “demasiado vaga” –en el sentido de indefinida, de difusa– y, por lo tanto, “frustrante”.<sup>15</sup> Una idea similar se desprende de la reseña que escribió Paula McGrath para la revista *Gorse*: “Havilio parece no tener ningún interés en que empaticemos con su personaje. Nos preguntamos si su pasividad puede explicarse por el impacto de la pérdida reciente” –se refiere a la desaparición de Aída, la amante de la narradora en la primera parte de *Opendoor*–, “sin embargo, rápidamente nos damos cuenta de que no se trata de un estado transitorio, sino que ése es su carácter (...). Y un protagonista sin voluntad, a la deriva de una situación a otra, puede resultar

<sup>15</sup> “I loved the opening of this novel, with the uncomfortable funeral and the final days at the farm. And I liked the rest of it, but I think I did ultimately find the narrator too vague and frustrating to love the book overall” (Gardner).

irritante”.<sup>16</sup> El hastío o la irritación son, ciertamente, experiencias recurrentes en los testimonios de los lectores de *Paraísos*. Como no parece ser una simple casualidad sino el efecto directo y deseado de un artificio –y, como veremos, hay elementos en la novela que avalan esta hipótesis– trataremos de deslindar aquí sus posibles causas.

#### LA ZONA SALVAJE

Las objeciones de las reseñistas, sus rechazos, aunque imposibles de acotar o medir, pueden ser una buena clave para reflexionar sobre el que quizás sea el hallazgo más valioso de ambas novelas: el señalamiento de una zona de indefinición al que la voz narradora no alude explícitamente pero que está presente en sus monólogos interiores, en los que la conciencia se deshilvana, así como también en sus relaciones con los otros personajes –humanos y animales– y con el propio cuerpo. El dolor, el placer físico, el hambre remiten a una existencia siempre extraña, ajena: “Sin pensarlo mucho empiezo a rasquetear con las uñas la pared detrás de la cabecera de la cama y me voy llevando a la boca pedazos de yeso que se desprenden sin mucho esfuerzo. Es pura inercia. Chupo sin convicción, las puntas me raspan el paladar (*Opendoor* 173); “Abro los ojos y me encuentro aullando como una loca” (*Opendoor* 152); “Dolor de huesos, en la cara y en las extremidades, como si hubiera dormido estaqueada” (*Paraísos* 26); “Siento mi cuerpo, grande, dolorido y húmedo, las uñas rasguñando la carne, el cuello duro, el culo mojado. Así estoy, un buen rato, abandonada” (*Paraísos* 44).

El abandono, que afecta también el desarrollo del hilo argumental de la novela –el personaje es, dice el propio Havilio en una entrevista, “una veleta abandonada a la voluntad del viento” (Bescós)– se consigue fundamentalmente a través de dos procedimientos: por un lado, la experimentación con una primera persona que continuamente se desliza hacia la tercera, creando una suerte de estilo indirecto libre invertido: un yo que se aliena, se objetiva, se vuelve exterior cada vez que intenta dar cuenta de aspectos o regiones de lo subjetivo. Por otro lado, el abandono toma forma en el cincelado de una prosa áspera y austera que, por decirlo de algún modo, afina la voz siempre en una misma nota. La narradora utiliza un lenguaje despojado y a veces incluso entrecortado que intenta traducir la fragmentariedad de la experiencia cotidiana pero que deja entrever, como sin querer –y la falta de voluntad hasta en el estilo es un efecto muy bien logrado– los movimientos impredecibles de una realidad encubierta. Una zona marginal de la experiencia que el propio Havilio definió como “salvaje”:

La estructura social y la del lenguaje se apoyan sobre zonas salvajes, vinculadas a la marginalidad, al desenfreno, a la sinrazón, que son la coartada perfecta para aceptar mansamente esas otras zonas que en apariencia, y solo en apariencia, descansan en

<sup>16</sup> La traducción es nuestra.

la *sensatez*. Pero no siempre es así, casi nunca es así, lo dado, lo establecido, muchas veces disimula formas más cruentas de marginalidad, desenfreno y sinrazón. (Bescós)<sup>17</sup>

Como observa Miguel Dalmaroni en un texto en el que reflexiona sobre las formas que asumen en la crítica y la enseñanza las resistencias a la lectura –más concretamente: a la aceptación de que toda lectura presupone un fracaso–, el término castellano “insensato” –y más aún el francés *incensé*– “son negaciones de la cordura, del buen juicio y, obvia y literalmente, del sentido”. La literatura aquí, una vez más, se piensa a sí misma: no es casual que una buena parte de *Opendoor* y el comienzo de *Paraísos* transcurran en una casa próxima a la que alguna vez fuera una institución modelo para el tratamiento de trastornos psiquiátricos, es decir, para la corrección de los insensatos. Esa zona salvaje es en las dos novelas, efectivamente, la suma de diversos márgenes geográficos en los que se vive al borde, en donde se desdibuja la distinción entre *bios* y *zoé* –vidas a proteger y vidas sacrificables–,<sup>18</sup> pero también, como apunta Havilio, un fondo difuso que convive con la región aparentemente calma de la *sensatez*, del sentido. Eso que en el fragmento de la entrevista citada el escritor llama “lo dado, lo establecido” –la “catedral de conceptos infinitamente compleja” alzada “sobre cimientos inestables”, “sobre agua en movimiento” a la que se refiere Nietzsche para ilustrar la fragilidad de la creencia colectiva en el potencial de verdad del lenguaje (27)– es el horizonte realista que circunstancialmente rasga la voz de la narradora cuando intenta dar cuenta de su propia experiencia. Entonces pone en tela de juicio no solo la *sensatez* como valor sino también el sentido, o mejor, la idea de que existe la posibilidad de obtener un sentido. Un sentido de la vida, del mundo, del prójimo, de la comunicación en general: de los libros, las conversaciones, los recuerdos, las experiencias del presente.

Puede que lo más irritante de la voz narradora de *Opendoor* y *Paraísos* sea su reticencia a asignarle un sentido a lo que le pasa; la pertinacia de afirmar la vida sin más, de exponer, como sostiene Norris en el epígrafe que encabeza estas páginas, “la tautología de que la vida es, sobre todo, vida”. Una pertinacia que por lo general toma la forma de la dilación: siempre hay alguna contingencia –afectiva, corporal– más urgente, más inmediata; una actitud reiterada que se condensa, por ejemplo, en una de las tantas reflexiones lacónicas de la narradora al salir –en *Opendoor*– de uno de los reconocimientos fallidos en la morgue: “Me quedan un montón de preguntas pero me las guardo para otra oportunidad. Hace un calor de morir” (76). Cada vez que se intenta interpretar, dilucidar, fijar alguna posible explicación del mundo, el sinsentido se

<sup>17</sup> El énfasis es nuestro.

<sup>18</sup> Distinción acuñada por Giorgio Agamben: el “homo sacer” es una figura jurídica romana que designa a aquellas vidas que pueden ser eliminadas sin que ese acto suponga un homicidio. Para un mayor desarrollo véase también la Introducción de *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Giorgi).

impone. En esos triunfos suele mediar alguna figuración animal que intenta cristalizarse y que siempre, indefectiblemente, fracasa. Hay un momento de *Paraísos* en que ese proceso se percibe con mucha claridad: después de varias invitaciones, la narradora acepta darse un baño de inmersión en el baño de Tosca, la vecina a la que diariamente le inyecta morfina. Antes de meterse en la bañera describe, una vez más, el desconcierto ante su propio cuerpo: “Mientras se forma el vapor aguardo sentada en el inodoro, los pies, mis pies, me extrañan a pesar de conocerlos de memoria, igual que las uñas, largas, creciendo desaparejas” (223). Ya dentro del agua observa detenidamente su entorno:

A la altura de la jabonera empotrada en la pared hay una fila de azulejos no amarillos como los demás sino con figuras esmaltadas. Pájaros blancos y negros que se repiten con simetría. Los pájaros negros están junto a una jaula vacía, los blancos aparecen siempre detrás de rejas. Así toda la vuelta, negro libre, blanco enjaulado, negro libre, blanco enjaulado. Alrededor de la canilla hay dos jaulas de oro, una abierta, la otra no. Las interpretaciones son infinitas. Lo primero que se me ocurre es que arrojado al mundo exterior, el pájaro oscuro, antes una paloma blanca, se tiñó del color de la corrupción. Pero también podría ser que el pichón de cuervo se resguarda en su plumaje para ahuyentar los males. En cuanto al otro, símbolo de virtud y paz, lo más obvio es pensar que conserva la blancura gracias al encierro. Aunque también se podría especular que sufre un castigo por aferrarse a una falsa pureza. Una moraleja básica pero universal sería que unos y otros, libres y cautivos, fuertes y débiles, cándidos y perversos, terminan desapareciendo sin remedio. No sé. Empiezo a transpirar. (224)

Aquí también el llamado del cuerpo detiene la reflexión; no es posible sacar conclusiones; la verdad se demora. Están los pájaros y las jaulas, las infinitas interpretaciones y las moralejas hipotéticas, pero ante y sobre todo está el agua caliente golpeando la piel, la transpiración, la visión que se nubla al sumergir la cabeza, el oído que percibe “los mil ruidos gástricos de las cañerías” (224). Las zonas de la experiencia que se filtran por las grietas del edificio del pensamiento, esa construcción que se muestra, como el Buti, firme, maciza y, al mismo tiempo, precaria. La búsqueda de esas zonas se lleva adelante en un estilo que procura dar cuenta de una percepción animal(izada) del mundo, y que no lo hace, por supuesto, a través de una estrategia romántica ni sentimental, sino exponiendo una suerte de imantación del personaje a ese núcleo inhumano que se manifiesta una y otra vez tanto en su propia experiencia vital como en todo lo que la rodea.

En *Open door* esa búsqueda es vehiculizada fundamentalmente a través de la extraña relación que la narradora establece con Jaime, un caballo que lleva el nombre de su dueño. Dos Jaimes que la miran con los mismos ojos y que la dejan, no se sabe muy bien por

qué, varada en un lugar poblado por fantasmas.<sup>19</sup> Y en *Paraísos*, los paraísos, además de ser esos árboles que hacen menos desoladora la ciudad, son regiones imaginarias en las que se puede percibir algún destello de la vida animal, aunque sea de modo ficticio, apenas consolatorio, como en el zoológico, en una chacra suburbana o a través de la lectura de una enciclopedia naturalista. No son paraísos perdidos –no hay, como decíamos, ni un atisbo de nostalgia en esa relación– sino grietas del presente por las que se filtra otra realidad, otras formas posibles de supervivencia. Formas que imponen una reconsideración del valor del cuerpo y sus necesidades, muchas veces disonantes respecto de las normas del buen gusto y la corrección política. En efecto, las dos novelas de Havilio ponen en escena actos de rechazo de las nociones que ordenan el mundo en términos de evolución o progreso; más bien alientan la regresión como respuesta y modo de resistencia a los condicionamientos sociales, que son fundamentalmente determinaciones de orden económico: varios de los personajes viven –comen, se visten, se guarecen– sin dinero o con sumas irrisorias, haciendo equilibrio para mantenerse en el margen sin desbarrancarse. Una parte no menor de la tensión narrativa de ambas historias se juega en el temor a que esas vidas precarias crucen la línea delgadísima que separa la civilización de lo que la sociedad entiende como estado de naturaleza, y que caigan al vacío, se deshumanicen, salgan del dominio de lo personal.

Sin embargo, esa amenaza no se concreta: hay algo que sostiene a las vidas erguidas, un hilo invisible y fortísimo, una pulsión vital que toma alternativamente la forma del hambre, del deseo sexual, del sueño, del amor materno, de la solidaridad social, de la adicción, de la curiosidad, del miedo. Fuerzas vitales que construyen y destruyen, que ponen en movimiento a los personajes, hacen avanzar la narración e inscriben las novelas en la línea más interesante de la tradición biocéntrica, según la ha conceptualizado Norris: textos que “abrazan la libido como el principio inhumano (es decir, ‘animal’) de la vida sin intentar domesticarlo o idealizarlo”; narraciones que “evitan el subjetivismo romántico desviando el foco de la emoción y el sentimiento hacia la acción irracional y el comportamiento anti-racional” (222). Norris se refiere a esa especie de reticencia afectiva, que es también estilística, con la fórmula “regresión discursiva” –una resistencia programática a todos los principios lógicos que ordenan el discurso y, en consecuencia, la vida–, y destaca cómo ésta perturba la relación convencional entre texto y lector, produciendo “una filosofía que se niega a instruir y un arte que se niega a agradar” (225). Las reseñistas de las novelas cuyos comentarios recogimos aquí dan buena cuenta de esto último.

<sup>19</sup> “Camino al establo, Jaime me cuenta que, como él, el caballo se llama Jaime. Se sonroja un poco cuando lo dice. Hace silencio, se arrepiente de haberlo dicho. Abre el portón, pero no entra, señala el caballo a la distancia, dice que me espera ahí. [...] Mira cansino, manso, como debe mirar el otro Jaime detrás de mí [...] Los ojos de Jaime se funden con los del animal, se ponen del color de la paja, enfermizos” (12-3).

Es necesario, creo, avanzar en el análisis de los mecanismos que ligan ese laconismo como elemento organizador de los textos y las subjetividades—quiero decir: su definición por la negativa, como la filosofía humanista respecto del animal: el/la/lo que no entiende, no sufre, no responde— con la aparición de esas “zonas salvajes”, de esas regiones marginales, impersonales, que Havilio explora y desnuda en sus dos novelas. Tal vez las señales más visibles, ligadas a la representación—los paisajes sórdidos del manicomio o del zoológico, la miseria material, las ratas, los ocupas, las drogas, el alcohol, la violencia— sean solamente el terreno en el que se enraíza lo verdaderamente revulsivo y hasta intolerable de los textos: su capacidad de crear imágenes en las que el animal interior presiona y se expande hasta opacar la subjetividad, desdibujando completamente eso que la crítica llama “punto de vista”. La voz que cuenta parece no tener a qué aferrarse para afirmarse como sujeto, está tomada por su propia apatía; avanza sin voluntad, sin proyecto, sin ilusiones, atada a la mera necesidad y a la demanda de los otros. Pero esa opacidad no es solo ausencia o carencia—como subrayan los lectores que registran el propio hastío—, es también un fondo sobre el que ocasionalmente parece brillar una vida en estado puro. Es la vida impersonal que persevera, que, pese a todo, recomienza cada día. Que hace novela: “Me cuesta creer que vaya a empezar una vida nueva”, confiesa la narradora en la última línea de *Paraísos*, mientras termina de calcar una serpiente cuya cabeza, dice, “no tiene fin” (347).

#### CODA

Para terminar, quisiera esbozar muy brevemente dos consideraciones de carácter general que, creo, se desprenden de la lectura propuesta en estas páginas. La primera de ellas es que es posible encontrar en los asedios que la biopolítica realiza al pensamiento antropocéntrico algunas nociones operativas e iluminadoras para leer textos literarios a condición de que se desjerarquicen las relaciones entre las diversas formas de pensamiento. Para que el diálogo sea verdaderamente fecundo deberíamos, por un lado, cuestionar el prejuicio tan transitado de que la literatura es subsidiaria de otros modos de reflexión más rigurosos, y, por otro, procurar que la crítica medie entre la literatura y la filosofía sin aplastar la riqueza—teórica, poética, crítica— de ninguna de las dos. La productividad de la relación de los estudios literarios con el pensamiento filosófico estará supeditada, pues, a nuestra capacidad de salvaguardar cierta autonomía, de hacer que el uso conceptual derive en una recreación, en una revisión—cada vez, en cada lectura— de nuestros procedimientos críticos. Si lo logramos, la literatura ganará en potencia e intensidad; de lo contrario se debilitará hasta convertirse en una ilustración colorida y sin mayor interés.

La segunda consideración—consecuencia directa de la primera— es que la entrada poshumanista a la literatura produce movimientos conceptuales que, como contrapartida, le devuelven a la teoría, al final del recorrido, algunas ideas valiosas. En el caso de

Havilio, la búsqueda de formas de enunciación que den cuenta de una zona de pasaje entre lo personal –la voz que dice “yo”– y lo impersonal –la vida que, sin anclar en una identidad definida, se hace audible y visible a través de esa voz– permite deslindar algunos procedimientos. Fundamentalmente, en las novelas estudiadas, eso que tratamos de definir como la creación de un estilo indirecto libre invertido, un mecanismo que objetiva lo subjetivo, que despersonaliza aquello que preliminarmente se presenta como personal. La zoo-crítica encuentra, así, elementos formales para considerar modos de impersonalidad que no dependen solo de la representación de la relación entre el mundo humano y el mundo animal sino también de las des-representaciones en las que el lenguaje deja vislumbrar la falla originaria de lo humano.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- Baker, Steve. *Artist / Animal*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2013.
- Berger, John. “¿Por qué miramos a los animales?”. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 9-31.
- Bescós, Paco. “Entrevista al escritor Iosi Havilio”. *Suburbano*. 15 sept. 2013.
- Broglio, Ron. *Surface Encounters. Thinking With Animals and Art*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2011.
- Dalmaroni, Miguel. “Algo más sobre el ‘lector común’”. *Bazar Americano*. Nov. 2013.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.
- Esposito, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- Fink, Eugen. “La ‘metafísica de artista’”. *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza, 1979.
- Gardner, Kate. “This is Mad, and I Promise. All those Words”. *Nose in a book*. 9 Jan. 2014.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Havilio, Iosi. *Opendoor*. Buenos Aires: Entropía, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Paraísos*. Buenos Aires: Mondadori, 2012.
- Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2010.
- Mc Grath, Paula. “Paradises.” *Gorse. Art in words*. 2013. <<http://gorse.ie/paradises/>>. Consultado el 23/04/2014.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1996.
- Norris, Margot. *Beasts of the Modern Imagination. Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst & Lawrence*. Baltimore: The John Hopkins UP.

Steiner, George. *La poesía del pensamiento. Del Helenismo a Paul Celan*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.