

DE LA TRASCENDENCIA DE LA MUERTE A LA ECONOMÍA DE LA VIDA. “CABALLO EN EL SALITRAL” DE ANTONIO DI BENEDETTO

FROM THE TRANSCENDENCE OF DEATH TO THE ECONOMY OF LIFE. “CABALLO EN EL SALITRAL” BY ANTONIO DI BENEDETTO

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202112.23.03>

RAFAEL ARCE*

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL-CONICET, ARGENTINA

Fecha de recepción: 11 de mayo de 2020

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2020

Fecha de modificación: 9 de septiembre de 2020

RESUMEN

La animalidad es un tema recurrente en la obra narrativa de Antonio Di Benedetto. En este artículo, me enfocaré en uno de sus más célebres relatos, “Caballo en el salitral” (1961). A partir de algunos conceptos de Jakob Von Uexküll (mundo circundante), Martin Heidegger (pobreza de mundo y perturbamiento) y Jacques Derrida (sobrevida), este trabajo propone una lectura de “Caballo en el salitral” que intenta exceder la reducción simbólica del relato a su significación humana. En contraste, conjetura una apuesta especulativa en torno a las nociones de organismo, animalidad, vida y muerte en las que convergen la imaginación literaria, filosófica y científica.

PALABRAS CLAVE: Antonio Di Benedetto, Caballo en el salitral, literatura argentina, filosofía contemporánea, estudios de animalidad

ABSTRACT

Animality is a recurring subject in the narrative work of Antonio Di Benedetto. In this article, I focus on one of his most famous stories, “Caballo en el salitral” (1961). Based on some concepts of Jakob Von Uexküll (surrounding-world), Martin Heidegger (poverty of world and captivation) and Jacques Derrida (survival), this paper proposes a reading of “Caballo en el salitral” that attempts to exceed the symbolic reduction of the story to its human significance. By contrast, we conjecture a speculative commitment to the notions of organism, animality, life and death in which literary, philosophical and scientific imagination converge.

KEYWORDS: Antonio Di Benedetto, Caballo en el salitral, Argentinian literature, contemporary philosophy, animal studies

* rafa.el.arce@gmail.com. Doctor en Literatura, Universidad Nacional de Rosario.

1. MUNDOS CIRCUNDANTES

En el prólogo a la edición argentina de *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* de Jakob Von Uexküll (se trata de la primera traducción al español), Juan Manuel Heredia aclara que no se encontrará en el libro uno de esos documentales a los que nos han acostumbrado los canales de cable (8). La aclaración puede parecer denegatoria, pues el mismo prologuista señala el carácter alucinatorio del libro, especialmente del último capítulo. Que un biólogo visionario, contemporáneo de la física cuántica y las vanguardias artísticas pueda, en 1934, anticipar ya no el cine, sino el asombro de esos documentales sobre los pequeños mundos de los vivientes no humanos, da una idea de la potencia imaginativa de esa teoría. La obra de Uexküll disputa un lugar al evolucionismo y al mecanicismo de su época haciendo gala de una capacidad de imaginación en la que lo especulativo se suelta de la demanda de prueba experimental y abre una dimensión en la que se confunden la filosofía y la literatura. En efecto, la imaginación presupone un plano en el que la ficción no se reduce a un concepto específico para caracterizar lo que renuncia a toda pretensión de verdad, sino que se vuelve, por el contrario, un auxiliar del pensamiento.

“Mundo circundante” traduce el concepto de *Umwelt*. Para Uexküll, no hay un solo mundo, natural o ambiental, que todos los vivientes comparten y en el que sobreviven solo los más aptos, sino que “todos los animales, desde los más simples hasta los más complejos, están adaptados a su mundo circundante con la misma perfección” (45). Cada ser viviente percibe y actúa en un mundo diferente: la teoría fisiológica del estímulo-respuesta y la mecánica del mundo físico quedan absorbidas en una biológica del mundo significativo, es decir, funcional. Si el *Homo sapiens* parece el más evolucionado, solo se debe a que su *Umwelt* es más complejo, pero esto no implica una jerarquía: “La pobreza de mundo circundante, sin embargo, garantiza certeza en el obrar, y la certeza es más importante que la riqueza” (46-47). Para la misma época, Martin Heidegger, preocupado por distinguir el *Dasein* humano del animal, realiza su célebre distinción: la piedra, o lo material, es *sin mundo* (*weltlos*), el animal es *pobre de mundo* (*weltarm*), el hombre es *configurador de mundo* (*weltbildend*) (*El Ser* 227). Heidegger alude a las investigaciones de Uexküll como a las más importantes en el campo de la biología de su época. El interés del filósofo alemán por la obra del biólogo estonio se debe precisamente a la tentativa no antropocéntrica que supone su teoría. No obstante, la crítica de la antropología filosófica que realiza en *El Ser y el Tiempo*, en la que rechaza el concepto de hombre como ser viviente que habla o animal racional (36), es seguida por la caracterización de la relación del animal con lo ente como *perturbamiento* (*Benommenheit*) en su seminario del semestre 1929-1930, *Conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo*,

finitud, soledad: en contraste con el hombre, que construye mundo, y con la piedra (lo no viviente), que carece de mundo, los animales están a la vez abiertos y cerrados al mundo, tienen al mundo pero al modo del no tener (288-292). Heidegger retoma la idea de Uexküll de que los animales no tienen relación con el objeto *en cuanto tal*, sino solo con determinadas significaciones, y “un mismo objeto puede asumir connotaciones diversas según las circunstancias en las que se vincula con el sujeto viviente y según el estado (o la ‘tonalidad’) de éste último” (Heredia 19).

Tanto Uexküll como Heidegger enfrentan el problema de la imposibilidad de representar los mundos circundantes de los animales sin que el punto de vista del sujeto humano interfiera alterándolos necesariamente. Uexküll yuxtapone a sus descripciones gráficas en los que la sensopercepción de la garrapata, la mosca, la abeja, la anémona de mar, etc., se representa para una subjetividad humana que necesariamente la capta por analogía. Heidegger, por su parte, acuña la noción de *transponibilidad* para considerar que la capacidad del *Dasein* humano es, justamente, poder ponerse en el lugar del otro y, en ese sentido, poder figurarse la pobreza de mundo del animal renunciando a una representación fiel, y no antropomorfa, de la misma.

Para los dos pensadores, el *Umwelt* pertenece al plano de la especulación. Poco importa que se trate de la ciencia por un lado y de la filosofía por el otro. La especulación pone en juego la imaginación, no como quimera o invención irreal, sino como modo de acceso a una realidad que nos es desconocida, precisamente por inhumana, por extra-humana. Desde comienzos del siglo XX, la interrogación animal se ha vuelto insistente en la ciencia, la filosofía y la literatura, y a menudo los campos disciplinares se interpelan mutuamente. En este sentido, cabe recordar, como lo demuestra Giorgio Agamben, el modo en el que Heidegger retoma la idea de lo abierto y el animal en la poesía de Rainer Maria Rilke (107-110), además de haber leído con atención la obra de Uexküll. Con el retraso propio de nuestra modernidad periférica, tomando como gran acontecimiento la Segunda Guerra Mundial, algunos consideran este giro poshumanista en América Latina como un fenómeno característico de la segunda mitad del siglo XX (Yelin 13-21). Sea como fuere, la crisis del humanismo moderno, en efecto, es un proceso que acontece entre las grandes guerras europeas, pero que es acompañado de condiciones histórico-epistemológicas específicas, desde el psicoanálisis y la fenomenología hasta los pensadores posmodernos franceses de la década del sesenta.

Solo en el campo de la literatura, la crisis de la novela realista que se produce en el cambio de siglo encuentra en el *nouveau roman* francés de la década del cincuenta su momento más álgido, y no es casual que este movimiento literario se haya considerado a sí mismo como crítico del humanismo, o más bien del antropocentrismo (Robbe-Grillet 59-90). En

el contexto latinoamericano, la narrativa del argentino Antonio Di Benedetto, considerada a veces precursora del movimiento francés (Bajarlía; Filer 20-21; Zubieta IV), propone desde el inicio una ficción en la que lo humano mismo es pensado como algo problemático. No casualmente su primer libro es *Mundo Animal*, de 1953, un volumen de relatos en el que, lindando a veces con la parábola, las aventuras animales no pueden, sin embargo, reducirse siempre a una simbología que refiera a lo humano (Vergara; Arce-Romero).

Es indiscutible la recurrencia de lo animal en la obra de Di Benedetto. Por un lado, están sus cuentos con animales, no solo los de su primer libro, sino muchos otros en volúmenes posteriores: "Caballo en el salitral" y "El puma blanco" en *El cariño de los tontos* (1961), "Málaga paloma", "Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición: Vizcachas, Sargazos, Conejos", "Pez" y "Felino de indias" en *Absurdos* (1978). Por el otro, la animalidad es una presencia inquietante y subrayada en su novela más importante, *Zama*. También es una constante la reflexión sobre la muerte, especialmente cuando se considera su célebre trilogía *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969) (Seifert).

En este trabajo, me ocuparé del que tal vez sea su cuento más célebre, "Caballo en el salitral", reeditado en varias antologías del autor. Es precisamente este cuento, entre otros (verbigracia, los dos relatos de *Declinación y Ángel*), el que establece una relación con el *nouveau roman*, especialmente por el procedimiento de la focalización impersonal del relato que pareciera querer extirpar la mirada humana para acceder a una percepción no contaminada por la subjetividad antropocéntrica. También se ha considerado este cuento en relación con la experimentación del escritor con técnicas que remedarían el relato cinematográfico (Mauro Castellarin 144; Néspolo 152-153), lo cual es convergente con su filiación "objetivista", toda vez que el *nouveau roman* ha realizado experimentos semejantes.

A pesar de que "Caballo en el salitral" ha sido objeto de lecturas críticas, se tiende a incluirlo en la serie de textos que recogen el imaginario del desierto oponiendo lo telúrico del campo (la barbarie de los clásicos del XIX) a la civilización de las ciudades (Mauro Castellarin 127; Premat 23); o bien en la interrogación más abarcadora de la animalidad que realiza la obra del escritor mendocino (Varela 279; Criach 41-42). De acuerdo con la problemática que se recorte, el breve relato se lee en series diferentes, pero siempre se lo incluye en un conjunto que lo rebasa. Aunque *Mundo Animal* pueda proporcionar alguna clave, y aunque la consideración dibenedettiana de la animalidad pueda reclamar hipótesis generales, en este trabajo consideraremos la singularidad de este relato. "Caballo en el salitral" sería, de los cuentos con animales, aquel cuya apuesta extrahumana es más radical, pues parecería intentar una reconstrucción de la animalidad lo más impersonal posible sin, no obstante, sucumbir a la ilusión de una representación "objetiva" o desprovista por completo de antropomorfismo. Si hay algo

protocinematográfico en este relato, el efecto se debe más bien a esa imaginación especulativa que, en nuestra contemporaneidad, nos puede hacer pensar en un documental de *Animal Planet* cuando leemos las descripciones de Uexküll.

Consideraré, entonces, la imaginación dibenedettiana a la luz de la noción de *Umwelt*. En este sentido, atenderé a las tesis de Heidegger sobre el animal, especialmente a su noción de *pobreza de mundo* y de *perturbamiento*. Finalmente, ensayaré una conjetura sobre la relación entre vida y muerte que plantea el cuento a la luz de la noción de *sobrevida* de Jacques Derrida. En este punto, me interesa el modo en el que Derrida confronta con Heidegger, porque la ficción de Di Benedetto parece poder pensarse en esta disputa. En la tentativa heideggeriana, la impugnación de la definición de hombre como viviente que habla implica su pretensión de definirlo como mortal. En contraste, el animal *no muere* (solo “perece” o “deja de vivir”), porque no tiene conciencia de la muerte, porque desconoce su propia finitud.

Una común imaginación especulativa establece lazos entre pensamientos que, perteneciendo a campos disciplinares diversos (la ciencia, la filosofía, la literatura), convergen sin embargo en una interrogación común: cómo es, cómo podría ser, la vida cuando lo humano se reduce a lo mínimo, una vida en la que lo humano no es la medida, sino solo un efecto secundario y hasta provisorio.

2. REINO HUMANO, MUNDO ANIMAL

“Caballo en el salitral” es un breve relato que cuenta la muerte trágica de su protagonista animal. El carácter trágico estriba en que el caballito, que muere de hambre en el desierto, está uncido a un carro que transporta fardos con los que podría alimentarse. Como variación del tema, hay que señalar que la muerte se plantea en general para los personajes humanos de esta obra. En *Mundo Animal*, los animales merodean en torno a protagonistas que se enferman, enloquecen, sufren transformaciones corporales, agonizan y mueren o incluso sobreviven ni vivos ni muertos: en “Sospechas de perfección”, el protagonista es comido por hormigas voladoras que dejan su cuerpo como un esqueleto, pero no muere y posteriormente regenera sus carnes. Y aunque algunos animales mueran, la compleja imaginación de ese volumen, su relación conflictiva con el género fantástico, parece poder remitir siempre la muerte al viviente humano, incluso en su relato más extrahumano, “Es superable”, en donde un ternero narra en primera persona su martirio como res¹. En contraste, “Caballo en el salitral” cuenta con sencillez una

1 Para una polémica contra la lectura simbólica de *Mundo Animal*, y muy especialmente del relato “Es superable”, ver Arce-Romero.

historia prístina en una clave que bien puede ser llamada realista, lo que vuelve la muerte una interrogación sin parangón en el resto de la serie de relatos con animales.

Para que esta tragedia sea verosímil, hace falta que el relato conste de dos partes, una en la que aparecen personajes humanos y otra en la que la vida se manifiesta en formas diversas no humanas. El relato tiene dos protagonistas: Pedro Pascual, el peón que conduce el carro, y que muere cuando el árbol que lo protege de la tormenta se incendia, y el caballito, que queda como focalización de un relato en el que la aventura será enteramente animal, vegetal y mineral. El texto lleva un epígrafe que indica una fecha exacta: agosto de 1924. La acción transcurre en algún paraje mendocino, en una estación de tren que espera el paso del convoy del príncipe Humberto de Saboya, que recorrió la Argentina efectivamente aquel año. También se hace referencia a Pedro Leandro Zanni, militar y aviador, quien en 1924 intentó la proeza de dar la vuelta al mundo en aeroplano. Estas precisiones contribuirían al verosímil realista del cuento (Néspolo 151). Sus contenidos, sin embargo, operan también de otro modo, como intentaré mostrar más adelante.

La partición neta del relato en dos partes conlleva un cambio de registro en la prosa. Si consideramos el léxico, constataremos una profusión de palabras que nombran y describen el reino animal, el vegetal y el mineral: "medanal", "perlilla", "tabaquillo", "té de burro", "arrayán", "atamisque", "tomillo", "alpataco", "pitorra", "algarrobo", "pichiciego", "perdiz", "yagua-rondí", "solupe", "coirón", "telquí", "bañado", "retamo", "isleta", "arenal", "liebre", "cuye", "zorro", "puma", "yegua", "mosca", "ciénaga salitrosa", "jote", "catita", "torcaza", "chañar brea". Correlativamente, la trama descriptiva adquiere gran importancia: los colores, formas, aromas, sonidos, sabores y texturas vuelven materialmente sensible el espacio en torno de los protagonistas. El léxico animal, vegetal y mineral se elige a menudo en sus variantes regionalistas. En la primera parte, este matiz contribuye, en efecto, al verosímil realista, pero no sin sutileza: aunque narrado en tercera persona, la focalización colocada en el personaje del peón contribuye al efecto de un lenguaje que nombra las cosas a partir de su punto de vista y tal vez con las palabras que él mismo usaría: "Pedro Pascual desatiende. Lo llama esa carga de nubes azuladas, bajas, que están tapando el cielo. Se siente como traicionado, como si lo hubieran distraído con un juguete zampándole de atrás la tormenta" (234).

En la segunda parte, al desaparecer el punto de vista humano, las variantes regionalistas que nombran la vida y lo mineral, por el contrario, contribuyen a enrarecer la prosa, dándole esa extrañeza característica del estilo del autor: "Ofuscado y resoplante, tupidas las fosas nasales, ... ha dado con una mancha áspera de solupe. ... El ramillete de finas hojas del coirón se ampara en la reciedumbre del solupe y, para prolongar las horas mansas del desquite de tanta hambruna, el coirón comestible se enlaza más abajo con los tallos tiernos

del telquí de las ramitas decumbentes” (237). Este socavamiento del verosímil realista-regionalista otorga al relato su singularidad, aquello que lo vuelve absolutamente original si se lo coloca en serie con todos los otros cuentos de animales del autor. En efecto, para que el caballito se abra a un mundo no humano, es necesario que la primera parte lo encierre en uno cultural. Si el relato careciera de esa secuencia, no solo perdería verosimilitud y potencia la segunda: la historia misma del caballito podría caer en la fábula, es decir, en una ficción en la que los animales permitan una enseñanza moral. Aun así, las dos partes, en alguna medida simétricas, habilitan una lectura alegórica, puesto que lo que le ocurre al animal repite lo que le ocurre al protagonista humano, lo que en definitiva puede colocar la historia en un plano simbólico (Mauro Castellarin 395; Criach 42). Si, por el contrario, se intenta ceñir la imaginación de la segunda parte, en la cual lo cinematográfico a la vez está complejizado por la sensibilidad olfativa, gustativa y táctil de las imágenes verbales, puede intentar desprenderse la lectura de la clave alegórica, que la reduce a una significación humana, y atender a su alcance extrahumano.

Ahora bien, la primera parte no funciona solo como marco verosimilizador, aun si ese verosímil se enrarece en la segunda. Por el contrario, dije más arriba que sus contenidos operan además en otra dirección. La escena del arribo del “tren del rey” es por sí misma significativa, aunque narrativamente tenga por función más visible proporcionar la causa que deje solo al caballito: el peón, distraído por la curiosidad, se retrasa en su viaje, por lo que la tormenta lo sorprende en medio del campo. El relato se abre con una especie de plano general que muestra un aeroplano surcando el cielo, aunque con una prosopopeya que otorga de entrada a la máquina un carácter animal: “El aeroplano viene toreando el aire” (233). Un grupo de pueblerinos y gente de campo espera, en una estación, el arribo del tren del rey. Entre ellos, Pedro Pascual, que transporta fardos en un carro para el campo de su patrón. La expectativa, no obstante, se disuelve en un anticlímax: cuando el tren arriba, no hay nada de grandioso en él, y cuando parte, la poblada se queda pensando si era o no era, incapaz de reaccionar, habiendo asistido a un acontecimiento que no se sabe si ha tenido lugar. Esta escena decepcionante puede tener varias lecturas. Si se toma la oposición entre hombre y animal, entre cultura y naturaleza, tal cual parece poder plantearse esquemáticamente considerando las dos partes, la primera propone la siguiente situación: los pobres, la “poblada”, los campesinos, los niños, esas criaturas dolientes y marginales que protagonizan el universo del autor, no parecen poder pertenecer del todo a ese mundo al que reclaman formar parte. Así lo expresan las voces anónimas que dialogan en el comienzo: “—¿Será Zanni..., el volador? —No puede ser. Si Zanni le está dando la vuelta al mundo.

—¿Y qué, acaso no estamos en el mundo?” (233).

Dije anteriormente que, aunque "Caballo en el salitral" sea un relato singular, *Mundo Animal* puede ayudar a situarlo con alguna clave. En efecto, el primer libro de Di Benedetto lleva un título que deriva de una oposición conceptual. Esta oposición la proporciona el relato "Sospechas de perfección". *Mundo Animal* puede ser leído como variaciones en torno a ciertos temas que se reiteran de cuento a cuento, pero "Sospechas de perfección" introduce una dimensión que podemos llamar social o política, al replantear esos temas mediante una fábula que opone dos naciones en guerra. No parece casual que sea este texto el que da título al libro. En un momento clave de la historia, cuando el protagonista ruega piedad al enjambre de hormigas voladoras que debe corroer su esqueleto, declara: "Soy uno de los sostenedores de este Reino de los Hombres (que apenas es algo más que un Mundo Animal)" (80). Lo que separa al hombre del animal, entonces, es ese "algo más" en el que consiste lo político: reinar sobre los otros y en primer lugar sobre lo animal, sea lo animal del mismo hombre (eso "irracionalidad" o "pulsional" de lo que habla la crítica dibenedettiana [Premat 17]; [Campos 3]), sea aquellos otros a los que se somete (tanto los vivientes no humanos como los hombres animalizados). No puede ser casual, entonces, la apelación al "mundo" en el inicio del cuento cuyo protagonista será el caballito, ni tampoco que esos desposeídos en el andén esperen la llegada de un rey y se sientan, no solo expulsados del mundo (como podría estarlo cualquier habitante de América Latina o de algún otro continente espoleado), sino también excluidos del reino. La oposición entre cultura y naturaleza que postularían las dos partes no resulta unívoca en su límite: Pedro Pascual, junto a esa "poblada", no forma parte ni del reino de los hombres ni del mundo animal, situándose en una *zona intermedia* de los entes.

Este intermedio recuerda el análisis heideggeriano del ente llamado animal. Para esclarecer el concepto de *mundo*, Heidegger parte de la triple distinción esbozada más arriba: lo no viviente (piedra), lo viviente (animal) y el existente (hombre). A partir de esta, el análisis recae largamente sobre el concepto de "pobreza", una noción paradójica, pues implica un tener-mundo (que diferencia al animal de un ente no vivo, carente por completo de mundo) y al mismo tiempo una falta de acceso a este (que lo diferencia del *Dasein* humano, que accede al mundo *en cuanto tal*): "El ente, para el animal, está abierto pero no es accesible; está abierto en una inaccesibilidad y en una opacidad, es decir, en cierto modo, en una no relación. Esta *apertura sin develamiento* define la pobreza de mundo del animal respecto de la formación de mundo que caracteriza al humano" (Agamben 102). Esta imposibilidad de acceso a lo ente en tanto tal que, sin embargo, es una cierta apertura, define el modo de relación del animal con lo otro y con el otro: es el *perturbamiento*. En el perturbamiento, el animal se relaciona con otra cosa sin percibirla como tal: está absorbido, aturdido, atraído de modo instintivo, sin tener propiamente un acceso a aquello que

lo desinhibe. En la escena del andén, protagonista, pueblo y niños participan de la misma exclusión, incapaces de asistir al acontecimiento y a la vez de sustraerse a su inminencia. La percepción de Pedro Pascual es la de un niño, la de un animal, la de un salvaje en un mundo mágico: el trencito de juguete, las nubes que arman y desarman la tormenta, la sensación de que le han hecho trampa y ha perdido tiempo.

El rayo que incendia el árbol bajo el que se refugia el peón deja, al mismo tiempo, ciego al caballito. En este tramo, el relato vira hacia su aventura *in-humana*. La precisión en nombres de animales, vegetales y espacios minerales es acompañada de una descripción parsimoniosa pero matizada en la que se despliega una abundancia cromática, tonal, aromática y formal, que ya la primera parte anticipa: Pedro Pascual percibe, y distingue por el nombre, las diferentes hierbas del campo. El caballito, ciego, se orienta por su olfato y por su oído. Al colocarse la focalización de la segunda parte en el animal, su ceguera accidental no es solo un motivo temático que volvería todavía más cruel la historia: el relato trabaja con dos registros perceptuales, pues mientras que el verosímil cinematográfico se organiza fundamentalmente a través de un contraste de colores y de sonidos, de modo que el lector tiene una “visión-audición” escénica, la percepción del caballito está reducida a aquello que no se puede percibir (ni por el relato verbal ni por el presunto relato fílmico), pero la prosa puede sugerir: los aromas, la temperatura, la textura del terreno, los sabores. En este sentido, Di Benedetto no evita la prosopopeya, más bien la provoca: y así como el avión toreaba y los niños se desbandaban, así también la pititorra “lleva su osadía” (235), el zorro “prescinde de su odio a la luz solar” (237) y el puma es un “bandido rapado” (237). Esta personificación del mundo animal sustrae, de modo paradójico, la segunda parte de la analogía humana, al otorgar a cada viviente no humano una subjetividad que sugiere un mundo circundante propio, en el que cada cosa adquiere un sentido diferente según el punto de vista del que la percibe y actúa con ella.

3. PARA UNA ECONOMÍA DE LA VIDA

La prosa de Di Benedetto ha sido caracterizada como leve (Schvartzman 185), pudorosa (Néspolo 12-14) y “de un discreto lirismo” (Cabral 54). “Caballo en el salitral” parecería corroborar esta austeridad, lo que además es consecuente con la sequedad argumentativa, con lo cristalino de lo que se cuenta. Ahora bien, esta austeridad funciona de manera paradójica. Se lo puede señalar, y tal vez explicar, pero sigue siendo el enigma de su narrativa, que no se despeja nunca, pues la austeridad es correlativa de una atención a lo pequeño, a lo insignificante, a lo sutil. En este relato, el detalle descriptivo, aunque lacónico, es siempre alusivo. Cada pequeño episodio, y por ser justamente pequeño, postula un mundo, pleno

de matices y de posibilidades: "La nueva luz revela una huella triple, que viene al carro, se enmaraña y se devuelve. La formaron las patitas, que apenas se levantan, del pichiciego, el del vestido trunco de algodón de vidrio. El pasto enfardado pudo ser su golosina de una noche; estacionado, su eterno almacén. Muy alto, sin embargo, para sus piernas cortas" (236). Esta luz que revela la huella, ¿a quién se la revela? Al caballito no puede ser, ya que está dormido y además ciego. Es el lector quien asiste al nuevo día y a la huella. Pero esa pequeña aventura, la del pichiciego, ni siquiera tuvo lugar: el relato se detiene en sus posibilidades. Es como si el laconismo dibenedettiano postulara una abundancia no en la intriga, sino en la suspensión. Cada pequeña secuencia esbozada por un encuentro postula una intriga suspendida (Giordano 162). El caballito pasa por la sed, el hambre, el cansancio, el miedo, el deseo sexual y la agonía. Como la garrapata que describe Uexküll, el ciclo del organismo posee una serie de estímulos limitados, pero lo que cuenta no es la cantidad ni la diversidad, sino la cualidad y la intensidad.

El otro procedimiento es la elipsis, ampliamente constructiva en toda la obra del autor. En un relato tan breve y tan intenso, a la vez que tan seco y lacónico, la elipsis se potencia por operar en el clímax de la intriga. ¿Cuál es, en definitiva, la aventura que se nos narra? Intuitivamente, se dirá que la de la muerte del animal. Ahora bien, precisamente la muerte es aquello que no se dice ni se narra. Más bien, lo que llena el relato es la agonía, la lucha contra la muerte, la plétora de la vida, el esfuerzo de la sobrevivencia, la dificultad de la supervivencia. Y así como la muerte es lo que no se nombra, la palabra vida se reitera, incluso para referirse a la muerte: "Su última vida se gasta" (239). Y es esa la gran aventura del cuento, la de la vida, una vida que lucha contra lo que le pone límites y que continúa incluso más allá de la declinación física del organismo. No habría una idea de la muerte como oposición a la vida, sino que la vida y la muerte, como sugiere Derrida, se hayan imbricadas (*La bestia* 141), siendo la vida solamente la sobre-vida o la supervivencia, es decir, no siendo algo que se conserva inmunitariamente, sino que se experimenta como tal en la medida en que se siente mortal, cada vez sobreviviendo y cada vez muriendo. Solo vive lo que sobrevive, esto es, lo que porta siempre consigo su finitud, y no lo que la niega.

Lo que dije del detalle puede decirse de lo que la elipsis sugiere. Agregando la circunstancia cruel de que el caballito agoniza primero y finalmente queda atrapado en el salitral por el carro al que está uncido, el relato deja en suspenso la muerte: "Tan sequito está, tan flaco, que luego, al otro día, como ya no gravita nada, el peso de los fardos echa el carro hacia atrás, las varas apuntan al firmamento y el cuerpo vencido queda colgando en el aire. Por allá, entretanto, acude con su oscura vestimenta el jote, el que no come solo" (239). Este párrafo viene antes de la elipsis, y lo sigue una fecha que hace eco con el epígrafe, "Un septiembre", no se sabe de qué año. El jote es un ave carroñera y, como

muchos animales del relato, está acompañado de una suerte de epíteto pseudo homérico: “el que no come solo”. Su significado obvio es que el ave carroñera come en bandadas, pero aquí adquiere un matiz inquietante, pues esa comida en compañía alude a la vez al caballito. Si se deja de lado el carácter narrativo del texto y se subraya su fuerza creadora de imágenes, el relato parece estar escrito solo para forjar esta: la osamenta del caballito colgando, lavada y pulida por el aire del salitre, en cuya cabeza se crían las aves, por lo que la aventura de la vida continúa (ese septiembre indefinido alude a la estación primaveral). Las catitas celestes que han hecho nido muy pronto tendrán compañía. El contrapicado de las torcazas que, desde el cielo, atisban el amarillo del chañar, completa la secuencia: en esta profusión cromática se pinta el paisaje. El paraje inhóspito del salitral donde el caballito queda atrapado se ha vuelto, gracias a la posición invertida del cráneo seco, un lugar hospitalario para el surgimiento de la vida: “No importa, porque la madre ha encontrado nido hecho donde alumbrar a sus huevos. Como una mano combada, para recibir el agua o la semilla, la cabeza invertida del caballito ciego acoge en el fondo a la dulcísima ave. Después, cuando se abran los huevos, será una caja de trinos” (239-240).

Si la muerte no se nombra, si no se dice, no se debe a una imposibilidad o una discreción. Como en otros relatos de Di Benedetto, parece sugerirse que, contra Heidegger, ningún viviente tiene acceso a la muerte *en cuanto tal*, ni el humano ni el no humano. Para Heidegger, el animal no puede morir, y esto significa una valoración del poder-morir del *Dasein* humano. Para Di Benedetto, por el contrario, es la vida misma la que no muere, y es ese no poder morir lo que, a pesar de todo, se valora. La vida no muere sino que “se gasta”, se malgasta como en *Zama*, escasea o abunda. Solo el animal humano mata la vida en el sentido en que la contiene, la administra, pretendiendo conservarla a toda costa y, por eso mismo, perdiéndola. La vida es abundancia, plétora, mortal porque se dilapida.

Si se considera la imagen final, es fácil afirmar que la vida continúa *en* la muerte: la preposición señala el lugar, el cráneo del caballo, en el que los pájaros depositan los huevos. Ahora bien, hay que precisar los contenidos de la imagen y, simultáneamente, releer todo el cuento a la luz de esta. Si se deja de lado los pájaros, que van y vienen, como todos los animales, ¿cuál es la imagen que se sugiere sin tampoco aparecer, como el tren del rey, como la muerte misma? Los huevos sobre el cráneo en medio del salitral. Es decir, la vida por venir y la no más vida, lo que no está vivo pero tampoco muerto (los huevos), lo que está muerto pero tiene la traza de la vida desaparecida (los huesos). Si esta imagen final es categórica, no lo es tanto porque sugiera la historia completa del caballito: en efecto, que la vida está *en* la muerte lo muestra todo el itinerario. Esa abundancia hace aparecer como vivo incluso hasta lo mineral, porque la plasmación sensitiva del paisaje vuelve indiscernible los elementos. Del mismo modo, la muerte no “aparece”, no

es un "momento", no se hace nunca "presente", sino que baña el relato como un nacarado, volviendo hombres, animales, vegetales, con mundo, sin mundo o pobres de mundo, meros, y también preciosos por únicos, mortales.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro. Adriana Hidalgo, 2016.
- Arce, Rafael y Laura Romero. “Extraños, lejanos, visitantes. Los animales nietzscheanos de Antonio Di Benedetto”. *Boletín 18*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2017, pp. 120-136, <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/30-boletin-18.html>
- Bajarlúa, Juan Jacobo. “Antonio Di Benedetto y el objetivismo”. *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Grupo de Investigación de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 245-250.
- Cabral, Nicolás. “Antonio Di Benedetto: la materia del silencio”. *Pterodáctilo*, núm. 4, 2005, pp. 53-60.
- Campos, Mercedes. “Simbología animal dibenedettiana (fragmento)”. *Diario Hoy*, 1987, p. 3.
- Criach, Sofía. “Animal/humano: proximidades y fronteras en Mundo animal y otros textos de Antonio Di Benedetto”. *Anclajes*, vol. XXII, núm. 2, 2018, pp. 35-56.
- Derrida, Jacques. *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Traducido por Luis Ferrero, Cristina De Peretti y Delmiro Rocha, Manantial, 2010.
- Di Benedetto, Antonio. “Caballo en el salitral”. *Cuentos completos*. Adriana Hidalgo, 2006.
- . *Mundo Animal, Cuentos completos*. Adriana Hidalgo, 2006.
- Filer, Malva. *La novela y el diálogo de los textos. “Zama” de Antonio Di Benedetto*. Oasis, 1982.
- Giordano, Alberto. “Las víctimas de la desesperación. Una aproximación al mundo de Antonio Di Benedetto”. *Zama 1*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 2008, pp. 154-162.
- Heidegger, Martin. *El Ser y el Tiempo*. Traducido por José Gaos, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Traducido por Alberto Ciria, Alianza, 2007.
- Heredia, Juan Manuel. “Uexküll: la vida de los mundos”. *Andanzas por los mundos circundantes de los hombres y los animales* por Jakob Von Uexküll, Cactus, 2016, pp. 7-30.

- Mauro Castellarin, Teresita. *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992, <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t17686.pdf>
- Néspolo, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Adriana Hidalgo, 2004.
- Premat, Julio. "Lo breve, lo extraño, lo ajeno". *Cuentos completos* por Antonio Di Benedetto, Adriana Hidalgo, 2009.
- Robbe-Grillet, Alain. "Naturaleza, humanismo, tragedia". *Por una novela nueva*. Traducido por Caridad Martínez, Seix Barral, 1973.
- Schwartzman, Julio. "Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto". *Zama 1*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 2008, pp. 184-192.
- Seifert, Marcos. "Por irnos y no'. Muerte y escritura en tres novelas de Antonio Di Benedetto". *Rassegna Iberistica*, núm. 95, 2012.
- Uexküll, Jakob Von. *Andanzas por los mundos circundantes de los hombres y los animales*. Traducido por Marcos Guntin, Cactus, 2016.
- Varela, Fabiana. "Reino de hombres, mundo animal: presencia animal en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 40, 2011, pp. 279-296.
- Vergara, Pablo. "Una narrativa de la extrañeza: Devenires animales en un relato de Antonio Di Benedetto". *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de literatura*, 2011, <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/vergara.htm>
- Yelin, Julieta. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Beatriz Viterbo, 2015.
- Zubieta, Ana María. "Prólogo". *Los suicidas* por Antonio Di Benedetto, Centro Editor de América Latina, 1987.