

La muerte que vive una vida animal. “Caballo en el salitral” de Antonio Di Benedetto

Rafael Arce

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral
Universidad Nacional del Litoral
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
rafael.arce@gmail.com

Resumen: La animalidad es un tema recurrente en la obra narrativa de Antonio Di Benedetto. En este artículo, nos enfocaremos en uno de sus más celebres 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: Literatura argentina – Animalidad – Sobrevida – Mundo circundante – Imaginación

Abstract: Animality is a recurring subject in the narrative work of Antonio Di Benedetto. In this article, we 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: Argentine Literature – Animality – Survival – Surrounding-World – Imagination

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 algo así como uno de esos documentales de *Animal Planet*. La aclaración puede parecer denegatoria, pues el mismo prologuista señala el carácter alucinatorio del último capítulo. Que un biólogo visionario, contemporáneo de la física cuántica, las vanguardias artísticas y la fenomenología, pueda, en 1934, anticipar ya no el cine, sino el asombro de esos documentales sobre los micromundos de los vivientes no humanos, da una idea de la potencia imaginativa de esa teoría, y también de lo que podemos considerar el papel de la ficción como auxiliar del pensamiento. La obra de Uexküll, que fascinó a Martin Heidegger y después a Gilles Deleuze, disputa un lugar contra el evolucionismo y el 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 un plano en el que se confunden la filosofía y la literatura.

“Caballo en el salitral” de Antonio Di Benedetto, publicado en 1961 en *El cariño de los tontos*, ha sido vinculado con el relato cinematográfico vía la relación de esta obra con el *nouveau roman*. Dejando de lado este vínculo, más bien superficial, quisiera considerar lo proto-cinematográfico del relato a partir de la imaginación uexkülliana sobre los mundos circundantes. Esta tentativa puede parecer forzada y acaso voluntarista. Parte, no obstante, de una perplejidad, que la consideración dibenedettiana de la animalidad propone desde el comienzo de la obra, y que permite situar “Caballo en el salitral”, al mismo tiempo que subrayar su absoluta originalidad (un relato que, en efecto, no puede insertarse de ninguna manera en el primer libro del autor, *Mundo animal*). La perplejidad pasa por la recurrencia de la palabra *mundo*. En otro lugar, he esbozado una posible lectura heideggeriana de esta problemática, toda vez que la analítica existencialista del Dasein se reapropia del concepto de *Umwelt* de Uexküll (traducido al español como “mundo circundante”) (Arce 66-67). Aunque esta tentativa fue originada por un afán polémico (disputar la filiación existencialista-humanista de Di Benedetto), y como suele ocurrir cuando los críticos inventamos filiaciones descabelladas

nada más que para leer algo nuevo, el asedio de la problemática del Welt, del “mundo”, incluso del *Weltarmut*, de la “pobreza de mundo”, terminó por hacerme pensar que acaso la lectura podía ser viable.

“Caballo en el salitral” es un breve relato que cuenta la muerte trágica de su protagonista animal. Este 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. 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. En cierto sentido, el relato tendría dos protagonistas que se pasan la posta: 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.

Este argumento nítido se enrarece, no obstante, con algunas precisiones. El texto lleva un epígrafe que indica una fecha exacta: agosto de 1924. Estamos en algún paraje mendocino, en una estación de tren que espera el paso del convoy de príncipe Humberto de Saboya, que recorrió la Argentina efectivamente en aquel año. También se hace referencia a Pedro Leandro Zanni, militar y aviador que en 1924 intentó la proeza de dar la vuelta al mundo en aeroplano. Aunque este marco parezca solo obedecer a un verosímil que el relato de la muerte animal no hará más que enrarecer, sus contenidos operan además de otros modos. Primero, hacen del caballito una vida singular, arrancándolo de la posibilidad de que se quede en una figura puramente abstracta, apta para la captura alegórica. Segundo: oponen un entorno humano, cultural, histórico, a uno salvaje, natural, en el que la experiencia temporal se transmuta. Esta oposición, sin embargo, no es meramente temática ni mucho menos estable. Y es en este punto que *Mundo animal*, publicado ocho años antes, nos permite precisarla.

El cuento más extraño de aquel volumen, “Sospechas de perfección”, proporciona el título del libro, y lo hace mediante una oposición conceptual: el mundo animal se opone al reino de los hombres. En el conjunto del libro, “Sospechas de perfección” retoma algunos hilos de otros cuentos en clave de interrogación política (aunque con esa peculiaridad de una cierta abstracción, como si las naciones enfrentadas fueran las de un universo de cuento de hadas). El reino humano, entonces, se erige en un mundo esencialmente animal. Juega, también, con la inversión de epítetos: mundo humano y reino animal intercambian sus cualidades.

Volvamos al caballito. ¿Es casual que la referencia histórica recoja el episodio del paso de un presunto rey (pues así llaman los expectantes al príncipe, el “rey”)? El relato empieza con un plano general del cielo mendocino en el que un avioncito viene “toreando el aire” (233). Alguien pregunta si se trata de Zanni, el volador. Otro argumenta: Zanni no puede ser, porque le está dando la vuelta al mundo. A lo que el primero, o un tercero, no se sabe, replica: “¿Acaso no estamos en el mundo?” (233) En esta primera parte, la inminencia de la aparición se resuelve, sin resolverse, en un anticlímax: el tren del rey, cuando por fin aparece, no le revela nada a la poblada que se agita en el andén: “Los niños están como chupados por lo que no ocurre” (235). En su ensayo sobre Di Benedetto, que también recoge la palabra “mundo” en su título, Alberto Giordano relaciona los animales de esta obra con los niños, ya que ambos compartirían una común experiencia des-subjetivadora, ajena a la conciencia adulta, y misteriosamente relacionada con la muerte (Giordano 155).

Puede agregarse a ese “mundo en común” ese matiz social que tienen a menudo los personajes dibenedettianos, cuya carencia parece estar cada vez valorada: los marginados, “la poblada” y, en este caso, el peón rural. En la escena del andén, protagonista, pueblo y niños participan igualmente, absorto cada uno en su propia desvinculación de los hechos, tomados por, y al mismo tiempo excluidos de, ese mundo en el que reclaman estar, teniendo

ese mundo en el modo del no-tener, 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. En efecto, la demora del protagonista tendrá consecuencias funestas: la tormenta lo alcanzará en campo abierto y morirá a manos de la naturaleza personificada.

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. Curiosamente, el árbol que “mata” al peón es de una especie particular, un alpataco. En apretados y escasos párrafos, abundarán animales, vegetales y minerales, cada uno de los cuales será nombrado por su especie utilizando variantes regionalistas: “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”. Esta precisión es acompañada de una descripción parsimoniosa pero matizada en la que se desplegará 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 orientará por su olfato y por su oído.

La terminología animal y vegetal, lejos de acercar el texto a un registro regionalista, contribuye, por el contrario, a enrarecer la prosa, dándole esa extrañeza característica de su estilo. Después de días hambriento, el caballito puede por fin alimentarse frugalmente. La secuencia, que designa tres plantas en pocas líneas, adquiere su resonancia no a pesar sino gracias a estas palabras del paisaje mendocino:

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).

Uexküll acostumbra acompañar sus descripciones de los mundos circundantes con imágenes yuxtapuestas al texto escrito que, sin embargo, no pretenden reconstruir la visión de tal o cual animal, sino más precisamente su senso-percepción, lo que implica cada vez los cinco sentidos. Lo verbal y lo visual contribuyen igualmente a tratar de ceñir la rareza singular de cada mundo. Si la focalización está en el caballito, 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 podemos percibir (ni por el relato verbal ni el 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 taimado” (237). La prosa no evita la figuración, sino que establece con ella un vínculo lúdico. Sin la primera parte, el relato habría podido ser, quizás, una fábula.

Se ha caracterizado la poética de Di Benedetto como austera, pudorosa, reticente. Este relato parece corroborar esa austeridad, lo que además es consecuente con la sequedad argumentativa, con lo cristalino de lo que se cuenta. Esta caracterización, correcta, soslaya sin embargo una paradoja. Se la 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, al detalle. En este relato, el detalle descriptivo, aunque lacónico, es alusivo. Cada pequeño episodio, y por ser justamente pequeño, postula una “realidad” (en términos de Borges, en nuestros términos: postula un mundo), virtualmente infinita:

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. Contra la idea de “incompletitud”, Giordano subraya la potencia narrativa de esta suspensión (162). Como si hubiera que detenerse en cada pequeña secuencia para extraer una plétora que está concentrada como en un átomo de intriga, imperceptible, anónima.

El otro procedimiento que opera esta austeridad 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, toda la potencia de la elipsis estriba en que es una sola. ¿Cuál es, en definitiva, la aventura que se nos narra? Intuitivamente, diremos, y hemos dicho más arriba, la de la muerte del animal. Ahora bien, precisamente la muerte es aquello que parece no poder nombrarse ni narrarse. Más bien, lo que llena el relato es la agonía, es decir la lucha contra la muerte, la plétora de la vida, el esfuerzo de la sobrevida, 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). Los episodios de esta supervivencia son los de las fuerzas que gobiernan y dominan al caballito (el léxico político podría ser significativo en

esta segunda parte extrahumana): el cansancio, el hambre, la sed, el miedo, el deseo sexual.

Lo que dijimos del detalle podemos decirlo 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).

Si el protagonista humano moría a causa de la naturaleza personificada, el caballito muere a causa de la civilización en la forma del útil humano. Este párrafo viene antes de la elipsis, y lo sigue una fecha que hace eco con el epígrafe, “Un septiembre”, no sabemos de qué año. El jote es un ave carroñera y, como casi todos los animales del relato, está acompañado de una suerte de epíteto seudo 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 dejamos de lado el carácter narrativo del cine, y subrayamos por el contrario su fuerza creadora de imágenes, este relato parece estar escrito solo para forjar ésta: 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 (y es en esta profusión cromática que se pinta el paisaje), completa la secuencia.

¿Sugiere Di Benedetto, en este y en otros relatos, que la muerte no es más que una economía de la vida? Si, como quiere Heidegger, el animal no muere, y esa sustracción implica una valoración del poder-morir de Dasein,

para Di Benedetto es la vida la que no muere, solo se gasta, se malgasta (Zama), escasea o abunda, pero nunca se opone a una muerte que sería una transcendencia, sino que es solo una inmanencia que Homo acumula: 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 consideramos 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 ésta. Si dejamos 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:

Arce, Rafael. *La visitación. Ensayo sobre la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires, La Cebra, 2020.

Di Benedetto, Antonio [1953]. *Mundo Animal*, [1961]. “Caballo en el salitral”, *Cuentos completos*. Adriana Hidalgo, 2006.



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. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Buenos Aires: 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. Buenos Aires: Cactus, 2016, 7-30.

Uexküll, Jakob Von. *Andanzas por los mundos circundantes de los hombres y los animales*. Buenos Aires: Cactus, 2016.