**Una inquietante familiaridad. Los animales de Antonio Di Benedetto**

Laura Soledad Romero (UBA) – Rafael Arce (UNL – CONICET)

Resumen: Este trabajo propone una lectura del primer libro de Antonio Di Benedetto, *Mundo animal* (1953). Los relatos de este volumen dramatizan una relación problemática entre lo animal y lo humano. Esta relación se encuentra mediada por una corporalidad indiferenciada: el cuerpo constituye el campo de fuerzas en el que los límites entre lo humano y lo animal se vuelven permeables. Cada cuento pone en relación una corporalidad sufriente o invadida con una visitación de la otredad que toma la forma de lo animal. Esta corporalidad invadida por la exterioridad constituiría un espacio que se pretende propio, determinante del sujeto humano, ya sea como interioridad o conciencia, como dueño o propietario, como habitante o perteneciente a una nación: el cuerpo, como unidad orgánica, figura al sujeto soberano, su casa y su comunidad, cada vez amenazada por la emergencia de lo desconocido.

Palabras clave: ANIMALIDAD – CORPORALIDAD – ALTERIDAD – DEVENIR – SINIESTRO

En 1953, Antonio Di Benedetto publica en Mendoza su primer libro, *Mundo animal*. El escritor los ha llamado, alguna vez, “fábulas”. Muchas lecturas críticas se apresuran a señalar la insuficiencia del concepto para encasillar estos relatos. Aunque un examen narratológico revele la impertinencia de la categoría, no puede tomarse con liviandad esta falsa adscripción genérica. En este trabajo sostendremos la hipótesis de que *Mundo animal* pone en tensión los protocolos narrativos de la fábula, desmontando los mecanismos de significación metafórica que transfieren rasgos antropomorfos a los animales. Si la fábula opera por analogía, los relatos de Di Benedetto la socavan: las figuras animales corporeizan las zonas desconocidas o disimuladas de lo que se presenta como propio, dominado y familiar, poniendo estos límites del “adentro” fuera de sí.

“Mariposas de Koch”, que abre el volumen, por su concisión y claridad, funciona casi como una ilustración del procedimiento. El título ya lo anticipa: el genitivo establece una relación entre los animales y la enfermedad. Un narrador describe su mal corporal con una insólita historia: imitando a su burro, quiso un día comer margaritas. Pero una mariposa se posa en la flor y decide alimentarse de ella. Una segunda mariposa se introduce por su cuenta aprovechando que el personaje miraba, “con la boca abierta”, el trabajo de las hormigas. Esta última, y una tercera, pasan vivas al corazón, donde anidan y tienen familia. Los “párvulos”, ciegos por haber nacido en la oscuridad, quieren salir al exterior, por lo que, en vez de volar, caen pesadamente al suelo, llenos de sangre. Así traduce, con una “fábula”, la tuberculosis: la ciencia llama “bacilo de Koch” al agente de esta enfermedad.

Señalemos algunos elementos que se reiteran a lo largo del volumen: 1) las figuras animales, en general, aunque no exclusivamente, múltiples (manadas, camadas, piaras, hormigueros, jaurías) y diversas (aquí, burro, hormigas y mariposas, en un relato de apenas dos páginas); 2) la afección corporal (lo viviente reemplazará cada vez la unidad orgánica del “cuerpo”); 3) la focalización en la zona corporal de los órganos que intervienen en el proceso digestivo y en la vocalización; 4) la figuración de la casa o el “hogar” como espacio privilegiado en el que se interroga lo familiar.

“Mariposas de Koch” puede ser leído como un relato fantástico, tan adaptado a la norma, que parece casi un ejercicio de taller literario: esos otros a los que se dirige el narrador serían los portavoces de la explicación “realista” (el protagonista vomita sangre y por lo tanto tiene tuberculosis), mientras que el narrador opone una explicación “maravillosa”. La vacilación entre los dos puntos de vista permiten adscribirlo al género fantástico. No obstante, esta lectura puede desbordarse. El punto de vista que sanciona la patología sería el racional-humano: es decir, el que considera el fenómeno como un mal, atribuible a un agente patógeno extraño, *extranjero* (el bacilo, una forma de vida ni humana ni animal). Sin embargo, el narrador transmuta la valoración del fenómeno: la fábula de las mariposas (la muerte, el romance, la familia, la necesidad de los hijos de volar, la imposibilidad por “ceguera”: otra enfermedad) lo vuelve un proceso “estético”, romantiza la enfermedad. Pero, más importante aún: el punto de vista de los otros, humanos, *explica* el mal, mientras que la fábula *deja el fenómeno en el plano de lo inexplicado, del enigma*. Lo más propio, lo más familiar, la corporalidad, se vuelve ajena, extraña, con la enfermedad: la ciencia permite entender y curar el mal, devolviendo el cuerpo a la mismidad. La fábula, por el contrario, impide esta restitución: materializa la experiencia de la extrañeza corporal, de lo extranjero en lo propio, a tal punto que esa voz que narra y escupe mariposas ensangrentadas *se identifica* con lo que lo invade desde “afuera”. Lejos de negarlo, lo afirma.

Desde el título, “Nido en los huesos” anticipa una estructura similar: el refugio animal y la alusión a lo corporal. El primer párrafo es elocuente: “Yo no soy el mono. Tengo ideas distintas, aunque se nos haya puesto, por lo menos al principio, en la misma situación” (49). Un niño cuenta la adopción, por parte de su autoritario padre, de un mono. El animal no puede adaptarse y termina relegado en una palmera. Se vuelve díscolo y solitario. Finalmente, la palmera es talada y una jauría mata al mono. La segunda parte narra los problemas del niño con su familia, estableciendo una analogía con el destino del mono. El narrador es amonestado o castigado a causa de lo que, para el punto de vista de su hogar, se entiende como comportamiento inadaptado: el niño entra silbando al living cuando su madre comparte un té-canasta con sus amigas. Para su punto de vista, se trata de pájaros porque, no pudiendo habitar el hogar humano, decide poner su cabeza al servicio de la habitación de las aves. Pero a gorriones, canarios y perdices les siguen unos buitres cuyos picotazos laceran hasta lo insoportable y a causa de lo cual el niño desea terminar con su vida del mismo modo que el mono.

Volvamos a la proposición con la que comienza el relato. Al contrario de lo que se afirma, en ningún momento se puso al mono y al niño “en la misma situación”: es el narrador quien se pone deliberadamente en el lugar del mono, como si el relato invirtiera los términos de la fábula. *Yo no soy el mono*: ese animal permanece en su otredad, en su inadaptación (“solo”, “meditabundo y huraño”, 49). El niño (como en el cuento anterior, la clave fantástica es admisible: su psicosis, su autismo o su migraña, son la explicación racional-humana) *persiste en su rareza*, no se deja adaptar ni apropiar, defiende su rebeldía, expone su corporalidad a la corrosión, anhela su aniquilación en la voracidad de la jauría. *Es el mono quien lo constituye como sí-mismo*. El niño *sabe quién es* (o sabe *lo que no es*) gracias al mono: esa revelación implica su renuncia a lo humano (la familia, el padre autoritario, la madre burguesa).

Hacer una síntesis de “Es superable” parece implicar ya una interpretación del cuento. Trataremos de resumirlo haciéndole la menor violencia antropomórfica posible. Alguien o algo, una voz narrativa, afirma haber tenido una infancia feliz, con abundante leche de su madre y pastos siempre verdes. A los tres años es “amodorrado de un mazazo en el cráneo” (52), descuartizado y vaciado. Es transportado en un carromato de hojalata. De repente, está en un vehículo a motor y “yo tenía rostro, tenía manos con uñas comparativamente diminutas, pero con un cuerpo vivo, aunque no fuese el mío” (53). Llega a un juzgado y es guardado en una caja fuerte. Los otros lo denominan “hombre” y él mismo parece adherir a esa denominación. Después de un tiempo encerrado o preso, el edificio se incendia y el narrador, atrapado, percibe que en él “se va operando una especie de transformación” (55). Es la segunda metamorfosis. Ahora es un pan. A final, el narrador se convierte en un montón de migajas y conjetura que las aves lo llevarán a “otra muerte, alada” (56).

La descripción de la infancia y la primera transformación sugieren un ternero. En la transformación de ternero a hombre se presenta la posibilidad que es así mismo la de la interpretación: “Creo que me cuadraré, que tomaré la forma de la caja de hierro o que, de seguir siendo lo que soy, seré un hombre encogido” (53). Primera posibilidad: algo (quizás un alma: recurso a la metempsicosis) “pasa” de ternero a hombre. Es el hombre el que es juzgado, ese “hombre encogido”: estamos en pleno terreno simbólico, un hombre encogido es un hombrecillo, un “pobre hombre”. Ese hombrecito sufrirá un martirio de fuego por el que se convertirá en pan. El niño pobre que lo recoge, antes de probar un bocado, se persigna. Retrospectivamente, este camino nos vuelve simbólico al ternero y lo desplaza a “cordero” (sacrificial): línea de lectura alegórica y metafórica.

Nosotros conjeturamos, por el contrario, que este es uno de los numerosos señuelos simbólicos que extravían la lectura y distraen de su sentido anti-metafórico o anti-fabulístico: el ternero es un ternero, *de carne y hueso*, tanto más cuanto no se lo nombra. La saturación o inflación simbólica, la insistencia en multiplicar los sentidos, oblitera su literalidad: contribuye a escamotear la materialidad viviente del animal, siendo una pieza fundamental en la estructura sacrificial de nuestras sociedades occidentales. En efecto, que el animal *siempre deba simbolizar algo* obliga a remitirlo cada vez a la lógica antropocéntrica, pues los símbolos, en su presuposición de “profundidad”, darán, como la Esfinge, la misma respuesta una y otra vez: el hombre.

Eludir la denominación no tiene aquí solamente el sentido de volver incierta la identidad del narrador: más bien sustrae ese cuerpo vivo-muerto de la violencia originaria con la que el nombrar adánico sometió la vida no humana (Derrida. 2008: 31-33). En la primera transformación, el narrador afirma que tiene rostro y uñas y que “estaba constreñido, pero con un cuerpo vivo, aunque no fuese el mío” (53). Lo que es constante en la primera transformación es la materialidad corporal: el ternero desollado se convierte en billetera y es eso lo que viaja alojado en el bolsillo de un preso y después es depositado en la caja fuerte del juez.

Esa es la conjetura del narrador en la oscuridad de su encierro: “Ahora también existo; pero pienso. Y no puedo entender si la angustia me viene de pensar o si es que hace falta la angustia para poder pensar” (53). *Existo pero pienso*: singular alteración de la fórmula cartesiana. Existir sería en este relato *el persistir de cierta forma de vida o de ciertas partículas de viviente*. En efecto, hasta el desenlace, *eso persiste*, en una promesa (o amenaza) de otras transformaciones que sin embargo no lo aniquilarán nunca por completo. Además de existir, *eso piensa*: no solo hay inversión del cartesianismo, sino que el vínculo entre existir y pensar es contingente. Nótese cómo la cita parece ir en la dirección de la interpretación simbólica. Sin embargo, en tanto esa voz narrativa puede ser atribuible a un *qué* y no a un *quién*, se puede conjeturar que se distancia de la relación entre pensamiento y angustia: “Percibo mucha angustia entre los que podían pensar antes de que yo pensara, aunque ellos habitualmente no piensen como si pensaran…” (53) El narrador se refiere a los empleados de la limpieza, uno de los cuales, quejándose de su vida, anhela la paz del campo. *El hombre es un animal que piensa sin pensar y que se angustia*. Piensa sin pensar, precisamente, porque, al contrario del ternero vuelto cuero, el hombre *ha escamoteado su propia materialidad*: si, como afirma Nietzsche, *ello piensa* (1999: 38), los hombres que “piensan como si no pensaran” son, para esta voz narrativa, los que han obliterado su propia materialidad, su propio cuerpo, más originario que el pensamiento.

El último párrafo es elocuente: “Yo acepto. La vida es superable” (57). Paradójicamente, este “yo” que acepta ha alcanzado el máximo nivel de despersonalización y de multiplicación: esa aceptación es, quizás, el hecho de que la muerte se encuentre inscrita en la vida (Derrida, 2010: 141). Como el animal nietzscheano, el viviente de este relato retorna a cada mundo como un inmortal, incapaz de una sola muerte (Lippit, 2000: 68). Si hay algo humano en eso que narra, si eso ha podido inscribir, en su devenir, algo así como un rasgo humano, se debe a que la memoria ha sido la consecuencia de un dolor, de un tormento, que se ha grabado a fuego en la carne(Nietzsche, 2005: 79-80). En el relato, la inscripción de la tortura y el sacrificio *es más originaria* que el pensamiento y la angustia. El hombre es un animal que no puede olvidar el tormento del que proviene su especie. La lectura literal desconstruye la cerrazón simbólica que haría del ternero un cordero sacrificial, volviéndolo metáfora del sacrificio divino-humano.

Examinemos otro relato, “En rojo de culpa”. En este caso, el procedimiento de la inversión opera en la concepción misma del cuento. Si los ratones se han erigido, históricamente, como chivo expiatorio de enfermedades y pestes que han azotado a la humanidad, aquí son los ratones los que sufren males que atribuyen, ora a los hombres, ora a la civilización que han erigido los hombres (“cuando infestan una ciudad, la culpa es de la ciudad”, 66). Tenemos de nuevo el modelo de la fábula dentro de un relato que la abarca y la desestabiliza: los ratones, como especie, poseen atributos humanos, cometen “canalladas”. No obstante, se consideran “inculpables”, pues tienen en quien descargar la culpa. El narrador, Abel, llamado por los ratones Caín, es quien se hace cargo, mediante un pago, de la culpa colectiva de los ratones. Para Abel, el mecanismo de los ratones es “absurdo”, ya que no lo exponen al resto de la humanidad como culpable, sino que “se conforman con saber que el culpable soy yo, aunque no lo sea” (67). Ahora bien, esta presunta falta de sentido esconde una lógica. Los ratones establecen una relación directa, intrínseca, entre el “pago” y la “culpa”. Si el origen de la culpa debe situarse, como quiere Nietzsche, en la relación prehistórica entre el acreedor y el deudor (2005: 82-83), los ratones de esta fábula desentrañan ese vínculo originario comprando a un hombre para evacuar las consecuencias de sus daños. Como los griegos, los ratones permanecen inculpables gracias al artilugio de atribuir la “locura” (y no el “pecado”), no a un dios (por lo demás, antropomorfo entre los griegos), sino a un hombre (2005: 120-121) que, gracias a este “ruin y desconsolador oficio” (66), puede mantener a su mujer y a sus hijos. Con sarcasmo o ironía, los roedores lo llaman Caín, ese personaje sobre el que el Antiguo Testamento narra “una especie de segundo pecado original” (Derrida, 2008: 59). Esta culpa paga es, además, *representante* de toda la humanidad. De modo que el narrador, como un Cristo, es depositario de las culpas. Pero esa atribución no es humana, ni es divina: son los ratones quienes ponen en el tapete esa culpabilidad que los constituye como especie.

Después de una serie de daños que los roedores ocasionan en una antigua casa, lo que desemboca en la muerte de una mujer, son perseguidos y casi exterminados por el viudo vengador. La peste bubónica se desata y los hijos de la mujer también mueren. Entonces se vuelven contra el narrador. Lo rodean de ratones muertos y lo atacan. Se introducen en su boca y penetran en su interior, desgarrándolo. Pero Abel no muere. Sobrevive con su cuerpo destrozado y contempla el horror. ¿Quién es este Abel, que los ratones llaman Caín? Pues no puede ser otro que la mala conciencia humana: *es el humano el que sufre la captura simbólica*, los ratones son literalmente devorados por la culpa.Recordemos que, en esa genealogía del concepto que lleva adelante, Nietzsche habla del *roer* con el que el hombre, inhibido en su agresión hacia enemigos exteriores, se volvió contra sí mismo.

Como los ratones de este cuento, en la mayor parte de *Mundo animal* pululan los múltiples que *corroen*: roedores, polillas, hormigas carnívoras. Pero también los hay individuales: es el caso del pericote de “Amigo enemigo”. El título es de por sí sugestivo. El protagonista es un hombre pobre que arrastra de pensión en pensión una serie de libros inútiles que pertenecían a su padre. Éste se suicidó cuando el narrador tenía diecinueve años, lo que le provocó una mudez de la que no se ha curado. En la pieza de pensión, un pericote, introducido furtivamente, empieza a alimentarse de los libros. Para evitar su destrucción, el narrador le da de comer migas de pan.

Apenas aparecido el “visitante” (la lógica de la visitación, contra la lógica de la invitación, amenaza el lugar propio), el narrador, durante una cena, imagina que el pericote hace pareja con una hembra y tienen crías. Después, le dice a la dueña que el alimento es para su hijo. El pericote es, por lo tanto, un “amigo”, es decir, algo conocido, un semejante, *alguien* que se puede aproximar, tal vez incluso domesticar. El protagonista no lo expulsa de la habitación, aun cuando le roe los libros: por el contrario, se preocupa por alimentarlo. Es un animal *edipizable*: ora el roedor parece atenuar la soledad y el desamparo y se asimila simbólicamente al padre, ora se vuelve a su vez sujeto de amparo y se asimila como hijo. En suma, es un *huésped* o, mejor, un *hospes*, es decir, un extranjero/extraño que disfruta de la hospitalidad del dueño de casa (Penchaszadeh, 2011).

La segunda parte da un giro abrupto, irrupción que figura el cambio del “amigo” al “enemigo”. El narrador olvidó al pericote, ocupado en escribir una carta de respuesta a su hermana, de la que no sabía nada hacía años. En ese preciso momento “asomó y sacó la cabeza gorda de bestia cebada, […] puso afuera –engendro asqueroso– medio cuerpo desmesurado y dos patitas todavía minúsculas” (47-48). El animal-amigo (edípico) se transformó, de repente, en “un monstruo” (48). Ante el espanto y el asco (el roedor ha crecido desmesuradamente cebado por el papel y la miga), sintiéndose amenazado, el protagonista le clava en el lomo la lapicera con la que escribía y ante el espectáculo de la sangre se desvanece, no sin antes sentir que le vuelve un aliento como de habla, pero que describe como una “música al paso por una flauta” (48).

Cuando la dueña pregunta al protagonista por el nombre del hijo, contesta que se llama Guerra. Cuando se le pregunta por la edad, dice: “Tiene los años de la humanidad y todavía más” (47). La alegoría es cristalina: la Guerra es un monstruo que se alimenta de los “sentimientos reactivos” del ser humano. Este hombre desahuciado, empobrecido, traumado, es el que le da de comer a la hostilidad y enemistad que desembocan en la guerra. El desastre personal es un reflejo del desastre colectivo.

Pero si se sigue el desmontaje de la metáfora, puede conjeturarse que las dos partes del cuento, y tal cual lo anticipa el título, funcionan como heterogéneos, como suplementarios, y que los yuxtapone una disrupción. El pericote es lo extraño/extranjero que se introduce en lo propio/hogareño, recibiendo la hospitalidad del amo: no es el prójimo, sino el lejano, el venidero (Nietzsche, 1981: 100-101). La transformación del pericote en bestia se produce cuando el narrador deja de sentirse solo a causa de la carta: basta que reciba una señal de familiaridad del exterior y aquello que había sido acogido como un *alguien*, se presenta como lo *unheimlich*, lo amenazante, lo *hostil* (es decir, como *hostis* [Penchaszadeh, 2011: 263]).

El narrador imagina en la primera parte a su pericote como engendrador de un múltiple: “desde mi pieza podría lanzar sobre la pensión, sobre toda la ciudad, una plaga de pericotes. Pero yo no quería hacer mal a nadie. Pensaba nomás” (46). Como en el cuento anterior, aquí *lo que corroe* (las noches en vela que el personaje pasa, en soledad, escuchando el roer de ese amigo-enemigo, ese otro amado-odiado, próximo-lejano), lo que roe desde lo más profundo de su interioridad (la caja de los libros del padre), *lucha por descargarse en el exterior*: la pensión, la ciudad, el mundo. No obstante, esa posibilidad queda como mera fantasía. Lo que no se exterioriza como agresividad, se vuelve inquietante y extraño *dentro del propio hogar*. Mejor aún: lo que aparece como *huésped* que se reconoce como alter-ego es ya extraño. Aun cuando el narrador otorgue hospitalidad al amigo, lo incalculable, lo otro, lo lejano, lo venidero, ya se han introducido en el orden de lo familiar. El monstruo *interpela* al protagonista, pero esta llamada es desoída (la sordera a la llamada del otro es como un correlato de la mudez): “Era un monstruo repelente y feo que me miraba como en reclamación” (48). A este llamado del otro, a esta interpelación de la otredad, no se responde, pero esa alteridad precede toda mismidad.

Para terminar, sin concluir del todo, puesto que dejaremos interrogantes abiertos, vamos a examinar el relato más extraño del volumen, “Sospechas de perfección”. En cierto sentido, jalona todos los hilos que hemos recorrido, pero los retoma en un planteamiento más amplio que podríamos llamar *político*. Todos los otros cuentos proponen, de un modo u otro, la cuestión de lo familiar, del hogar o del espacio propio, sea que el cuerpo aloje en su interior, como una casa, esos animales que después se vuelven corrosivos, se exilian, se desplazan, o se convierten en amenazantes (las mariposas, los pájaros, pero también otros cuentos que no hemos abordado: “Bizcocho para polillas”), sea que el espacio propio se presente como hogar del protagonista, invadido o amenazado por la visita (el pericote de “Amigo enemigo”, pero también la piara de “La comida de los cerdos” o el gato-leopardo de “Salvada pureza”). “Sospechas de perfección” es el único relato en el que el espacio de lo propio es *estatal*.

Como muchos de los cuentos, también está divido en dos partes, que corresponden a dos “momentos” y a dos “espacios”. El protagonista llega a una comarca desconocida (aunque después se dirá que había nacido ahí: es un extranjero pero también alguien que regresa) con un objetivo comercial: vender libros. Como los habitantes son analfabetos, les enseña a leer (pero no a escribir). Descubierto el ardid, es llevado a juicio y sentenciado sin proceso. La pena: morir descarnado por un enjambre de hormigas carnívoras. El cometido no se cumple porque los insectos no pueden con los huesos y el protagonista sobrevive como esqueleto. Un segundo pelotón, de hormigas voladoras, arriba para terminar la ejecución, pero el narrador logra despertarles piedad y lo llevan volando a otro país. Se trata de un lugar paradisíaco en el que el hombre reconstruye sus carnes a la vera de un río de leche (descartando, no sin esfuerzo, vivir cerca de otro río, de vino). Los habitantes son hospitalarios, tanto que el narrador sospecha de su perfección, por lo que decide realizar una serie de atentados para destruir el orden. Es llevado a un nuevo juicio donde, en vez de castigo, se le otorgan recompensas: un lugar para vivir, una esposa, un trabajo. En el momento decisivo, el narrador recuerda la visión horrorosa de uno de los jueces jinetes del país donde fue descarnado. Se le ofrece entonces la posibilidad de una “justiciera revancha” (84) sirviendo de guía explorador del terreno en una hueste guerrera que emprenderá la invasión del otro país.

Tenemos entonces la figura del extranjero, más aún, del nómada, el errante, del que retorna, incluso del exiliado. En el primer país, el desconocido, que disfruta de su impunidad por “la tolerancia o el descuido” (78), es llevado a su primer juicio “ante un tribunal de hombres enmascarados y a caballo en bestias cubiertas de gualdrapas” (78). En este relato, los animales aparecen como fuerzas integradas al orden del derecho, sometidas como instrumento de acción legal y penal. El acusado no puede tener un abogado porque de todas maneras será condenado. Pregunta entonces por qué se lo somete a juicio. “Porque éste es un país amante de la justicia” (78) se le contesta. Este primer país aparece fundado en un derecho (podemos aquí traducir, en términos derridianos, “justica” por “derecho”) que cínicamente declara lo protocolar del proceso penal. El singular ajusticiamiento, incompleto, desemboca en el “hombre descarnado”, nuevo avatar de los señuelos metafóricos, pero también figuras del más acá o más allá de la subjetividad humana: el hombre encogido, el hombre carcomido, el hombre desnudado (“Bizcocho para polillas”). Cuando, ante el segundo pelotón, el protagonista ruega piedad, viendo que las hormigas parecen ceder, arenga: “Soy uno de los sostenedores de este Reino de los Hombres (que apenas es algo más que un Mundo Animal). Que se cobren en mí, las bestias, lo que de ellas despreciamos, condenamos y tememos… (80)”. De nuevo la pena como “cobro” de una deuda en forma de daño. Instrumento de acción penal, el pelotón de hormigas está integrado a la maquinaria jurídica del Reino de los Hombres. Pero las hormigas voladoras (el narrador sugiere que esos seres, al tener alas, podrían poseer un sentido de la libertad) devienen instrumento de emancipación y llevan al hombre al exilio.

En el segundo país, la hospitalidad “natural” (ríos de leche y vino) parece ser el espejo claro en el que se refleja la hospitalidad *casi inhumana* de esta comarca. Lo que despierta la sospecha del protagonista es justamente esa inhumana perfección. Quizás nos encontramos con la imposible hospitalidad sin condición, el estricto reverso del primer país, en el cual el derecho fundaba una hospitalidad condicionada muy pronto vuelta hostilidad. El extranjero se niega a formar parte de esa armonía. Pone a prueba, por lo tanto, esa Ley de la hospitalidad incondicional: comete atentados contra la deidad del país (que es la música: símbolo de la armonía). La alteridad irreductible del extranjero es aquí la deliberada disonancia de quien se niega a formar parte de esa “armonía preestablecida” que implica orden, trabajo, hogar, familia, paz. En efecto, el segundo juicio al que es llevado es el reverso del primero: se le otorgarán los deseos que declare. Quiere casarse con muchas mujeres, pero solo puede hacerlo con una. Quiere dinero para vivir sin trabajar, pero esa opción es rechazada: se lo acusa de holgazán. Se le dice que sin una actividad útil correrá el riesgo de *devorarse a sí mismo* (84). Estamos en plena aporía de la Ley de la hospitalidad absoluta, que necesita paradójicamente de las leyes si no quiere ser abstracta. Esta hospitalidad imposible se revela como una apariencia en el desenlace, cuando este país *de fábula*, este reino encantado, pone en escena sus intenciones hostiles que fundan ese *nosotros* respecto de los otros y cuyo cálculo es la guerra, la agresión vuelta hacia el exterior: “Volverás al otro país. Nuestras huestes, con tanto amor armadas para las glorias de la victoria, acogerán con gratitud tus conocimientos del adversario y de su suelo, hombre reconstituido” (85). Gratitud y amor para la hostilidad y la victoria sobre el enemigo: contradicciones de la paz interior que se asegura por medio de la agresividad hacia lo que se constituye como exterior, extraño, extranjero. El hombre que, a lo largo de *Mundo animal*, se vuelve encogido, hombrecito, corroído, desmembrado, desfigurado en su semejanza (los ratones de “En rojo de culpa” que destruyen el rostro de Abel), descarnado, se *reconstituye*, se ensambla y se afirma, espartanamente, para la guerra: el individuo ha sido reconstituido para el Estado soberano.

**Bibliografía:**

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

Derrida, Jacques. *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Di Benedetto, Antonio. *Mundo animal*, *Cuentos Completos*, Bs. As. Adriana Hidalgo, 2009.

Lippit, Akira Mizuta. *Electric animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*. University of Minnesota Press, 2000.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Barcelona: Bruguera, 1981.

Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal.* Madrid: Alianza, 1999.

Nietzsche, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 2005.

Penchaszadeh, Ana Paula. “Política, don y hospitalidad en el pensamiento de Jacques Derrida”. *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política,* N° 44, enero-junio de 2011.