

PRECARIEDAD ANIMAL

La mujer de los perros, de Laura Citarella y Verónica Llinás, es un film que interpela desde su silencio al lenguaje y sus lugares comunes. La precariedad a la que cada vez más nos acostumbramos en el mundo actual es el escenario donde las directoras indagan la condición humana a través de esta mujer y su constelación animal. Vivir como un perro o vivir rodeado de perros no es lo mismo. Los límites de la comunidad se desdibujan, o se amplían, en el territorio no verbal de lo viviente.

POR GABRIEL GIORGI

1. “Como animales”: la comparación habita el corazón de la lengua. Se aplica a múltiples realidades, marcando esos momentos en los que lo humano, esa ontología aparentemente tan frágil, se pone en duda. Pero se aplica, quizá sobre todo (“viven como animales”) para hablar de los pobres: la pobreza, en su constelación tan vasta de matices, parece siempre contigua y continua a una animalidad que despunta no solo en el despojo de la dignidad de las condiciones de vida, sino también en las conductas, las fisonomías, los gestos que visibilizan esa sub-humanidad hecha de racismo y antagonismos de clase. El pueblo-animal, el animal que se asoma, siempre tan rápidamente, en el cuerpo de los pobres y en el relieve de “lo popular”, eso que Osvaldo Lamborghini convirtió en una lengua política y que reverbera en mucho de lo que entendemos por literatura, especialmente después de la “invasión zoológica” del peronismo, pero que sin duda se remonta hacia estructuras propias de la imaginación colonial. Animales y pobres, pobres animalizados, animales de la pobreza: ese paisaje no deja de retornar en el repertorio de la cultura, no simplemente como “representación” de una realidad dada, sino fundamentalmente para inscribir un límite de lo social y de lo humano, límite nítidamente político que distribuye cuerpos y formas de vida. El animal inscribe un exterior, un umbral donde se deshace la posibilidad misma de lo social, de la vida en común; donde se revoca, por una continuidad demasiado intensa con lo animal, la posibilidad de reconocimiento en una humanidad dada, previa, que funcionaría como fundamento del lazo compartido. Como animales: tan cotidiano y por eso mismo, tan político.

Y precisamente por eso, porque el animal —el animal en la lengua, en la cultura— está saturado políticamente, es que se vuelve la instancia tanto de una reafirmación, frecuentemente violenta, de la identidad (donde los otros son “como animales”), como de un extrañamiento sostenido, radical, sobre nuestros imaginarios y nuestra reflexión sobre la idea misma de lo común; sobre lo humano mismo como fundamento de lo común y de la comunidad. ¿Qué sucede cuando la comunidad pasa fundamentalmente por el lazo entre humanos y animales? ¿Es “comunidad” eso? ¿Hay algo en

OBRAS DE MABEL MONTES



común allí? ¿Es una forma de vida, o es la pura degradación, derrumbe, fin de lo que podemos llamar “vida humana”, de la dignidad de lo humano?

Y sobre todo : ¿en qué medida nuestras nociones, nuestros marcos para ver, para hacer inteligible, para reconocer algo así como una “vida humana”—el núcleo, podríamos decir, de nuestro orden político—no dependen esencialmente de esa distribución que se arrastra, siempre, en ese “como animales” tan cotidiano, tan aparentemente trivial?

2. *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015) es un film sobre una sociedad, o una alianza humano-animal, alianza de cohabitación entre mujer y perros: pone, justamente, en el centro de la mirada, del mundo que construye, la vida cotidiana de una mujer que vive con perros. El film ilumina desde ahí el terreno de una ambivalencia que la película lleva muy lejos: el terreno de la destitución absoluta, o aparentemente absoluta, que sin embargo se afirma como forma de vida sostenible, sustentable, como una figuración posible de eso que llamamos “vida vivible”. La mujer anónima, sin nombre propio, sin historia conocida, vive en una especie de choza, en el campo pero en las cercanías de una ciudad en la provincia de Buenos Aires. Este campo ya no se reconoce en los parámetros de lo “rural” clásico argentino, que se configuraba en contraste con la ciudad, sino que transita entre la ruina económica e industrial —la basura se encuentra por todos lados, aparece el paisaje de la tala—y la belleza de un horizonte casi abstracto que no dejan de reflejarse en el personaje principal. La mujer vive en una

choza cuyo proceso de construcción vemos: una casa hecha con restos de cosas, con tecnologías precarias, con astucias de quien tiene que hacer algo, o todo, con basura, con lo inútil y descartado por la economía formal: la “magia” o el “milagro” de la transformación del desecho en infraestructura. La mujer vive —quizá este sea uno de los mayores desafíos que el film abraza en la construcción de su universo— en un mundo sin dinero: come pájaros que caza con una hondera, verduras que le regalan, comida que hurta. Junta agua en una cañería cercana, junta objetos que encuentra. Tiene una amiga a la que visita. Procura (y consigue) sexo con un campesino de la zona, al que escucha pacientemente después del polvo. Sin relato, el film reconstruye —de modos muchas veces prácticos, donde vemos literalmente a la mujer armar y sostener su mundo— esta vida cotidiana organizándola en torno a las cuatro estaciones del año, marcando, precisamente, que aquí no hay relato lineal sino que el ciclo de las estaciones naturales es el que pauta el tiempo de la mujer y de la película.

Fundamentalmente, la mujer está la mayor parte del tiempo rodeada de perros. Mujer y perros, como una especie de agenciamiento, de formación móvil, inestable, cambiante, pero sostenida: no la vemos, casi, sola. La figura es inseparable de los animales, como una constelación tan inestable como sólida. Algo clave: “los perros” son eso, un colectivo. No se individualiza a ninguno, no tienen nombre, se los ve siempre juntos pero nunca terminamos de saber cuántos son. Los perros como una manada, un cuerpo sin contornos definidos, y, como la mujer, sin nombre propio. Esa sociedad, esa especie de comunidad sin lenguaje y he-

cha de cuerpos en relación (que, valga la aclaración, no incluye a cualquier animal: algunos animales son para comer, como los pájaros que caza): eso es lo que la película de Llinás y Citarella pone en primer plano. Y ese primer plano es la instancia de una afirmación: a pesar de todas sus dificultades (incluso una enfermedad que por momentos parece amenazar su supervivencia misma), no vemos a esta mujer ni a sus perros dudar sobre la continuidad de su forma de vida. La naturaleza de esa afirmación es la pregunta que atraviesa el film, el revés oblicuo que propone sobre los modos en que nuestra época dibuja los contornos de lo humano.

3. Precarias. Al menos desde los noventa, uno de los impulsos más persistentes que han recorrido la cultura argentina es la interrogación sobre el terreno ambivalente de una precariedad que se volvió, casi inmediatamente, el sello de la sociedad neoliberal sobre la cultura. Desde *El aire*, de Sergio Chejfec (pero quizá sobre todo *Baroni. Un viaje*), hasta las editoriales cartoneras, y desde *La villa* de Aira hasta la villa de la ciencia ficción de *Estrella*, el documental de Santiago León (donde de la “casi nada” de la pobreza se saca “mucho”: el agua podrida de la villa se vuelve el arma para detener la invasión extraterrestre) y la villa de Cabezón Cámara en *La virgen cabeza*, donde el suelo contaminado se vuelve milagro productivo de la abundancia, la cultura argentina no ha dejado de interrogar esa magia —el “milagro” político— de transformación o de reciclaje de la basura,

del abandono, de la exclusión radical en posibilidad de acción, de relato y de vida¹. En ese recorrido, me interesa especialmente una zona femenina: mujeres que desde la precariedad trazan, o intentan trazar al menos, espacios de autonomía que la sociedad previa les negaba. Pienso en *Frío*, de Pinedo, donde, después de una catástrofe (la catástrofe neoliberal, podríamos decir) una muchacha puritana y reprimida se convierte en la dueña de un territorio hecho de restos y de animales, y donde finalmente se puede entregar a formas de placer que la sociedad anterior jamás le hubiera permitido. Como si la cultura buscara dar vuelta, hacer girar sobre sí misma las técnicas del abandono, del desamparo y la precarización neoliberal, e intentara iluminar desde allí otra economía, otras subjetividades, otras formas de vida, en el terreno mismo de la precariedad. Las mujeres, frecuentemente junto a animales, cuerpos disponibles para la explotación del capital, aparecen como instancias desde donde se pueden tensar los límites de la condición precaria e interrogar otros modos de autonomía. Ahí se sitúa, también, *La mujer de los perros*.

4. Tres desafíos: como mencioné antes, el itinerario de *La mujer de los perros* define las demarcaciones de un mundo sin dinero —nada se compra, nada se vende: se da, se hurta, se encuentra, se cirujea— y donde aparece este personaje que es el revés de toda forma de propiedad: ahí hay un primer desafío a los marcos a través de los cuales entendemos qué es un “sujeto” o un



“individuo” en nuestras sociedades y, sin dudas, qué es una “mujer”. El sujeto no-propietario, el impropio: el revés de las concepciones tan persistentes, y reforzadas al infinito por la imaginación neoliberal, del individuo o el sujeto en tanto que propietario. Aquí se indaga un revés de esa figura. La mujer, cabe aclararlo, tampoco disputa la propiedad de otros: no invade, no desconoce los límites. Salvo en la escena del hurto, una especie de picaresca de la precariedad (roba comida a una mujer enfrascada en una conversación telefónica), donde el hurto queda asociado a la risa, a una astucia totalmente desprovista de violencia (y donde la protagonista, podríamos decir, actúa “como un animal”: en la destreza de aprovechar una situación oportuna para aprovisionarse de comida). Fuera de esa escena, la propiedad no se desea ni se transgrede; parece más bien la instancia de una cierta indiferencia.

Segundo desafío: la mujer sin dinero es una mujer sin lenguaje. El film realiza la proeza de un personaje que, sin dejar ninguna duda sobre su capacidad de hablar, no pronuncia una sola palabra a lo largo de todo el film. La vemos hablar con otros personajes; escucha pacientemente a otros (una médica, una amiga, su compañero sexual) sin responder, ni siquiera asentir. Como si el lenguaje no fuese, para ella, un instrumento verdaderamente necesario, o en todo caso, funcionara como un instrumento entre otros, como la hondera con la que caza pájaros. El lenguaje no la define; tal, quizá, su desafío más sostenido, el más inquietante, a cierta matriz a través de la cual reconocemos lo humano a partir de su “ser hablante”. Aquí tenemos una humana no-hablante, no por pérdida de la capacidad, sino más bien por una opción a la *Bartleby*: como si, ante el lenguaje, ella *preferiría* no hacerlo.

Más que el sujeto parlante, lo que el film pone en escena, de modos que creo son inéditos, es un cuerpo viviente: el sujeto como, antes que nada, un viviente. El umbral de precariedad extrema que se traza en torno del personaje permite ese salto, ese pasaje desde cierta idea de la experiencia humana, social, comunitaria a partir del lenguaje —la palabra como el fundamento de todo lazo, de toda posibilidad de lazo, digamos— hacia esta otra zona en la que lo que hay, lo que hace lazo, lo que se vuelve forma de vida humana, es el viviente, es el cuerpo en su existencia como viviente, entre otros

cuerpos. Ahí, evidentemente, los perros como *socius*, como otro de la comunidad. Una comunidad que ya no pasa por el lazo entre los seres humanos sino que tiene lugar, primordialmente, entre lo humano y lo no-humano: en el espacio de una supervivencia común. Lo que puede surgir como “lo común” en este film —y que resuena con ese desplazamiento que, quiero sugerir, nos impone la condición precaria imperante— no se presupone reconociblemente “humano”, sino que pasa por ese umbral, esa línea de exterioridad, entre humano y animal, o entre humano y no-humano, y que orbita en torno a los cuerpos, sus necesidades, su vulnerabilidad, sus placeres. El cuerpo en tanto que viviente, más que la “vida humana” o “lo humano” como trama de lo común.

Tercer desafío: la mujer sin lenguaje piensa. Piensa todo el tiempo. Casi, podríamos decir, no deja de pensar. Actúa, hace, construye, repara, pero sobre todo piensa. Y piensa con los perros, junto a los perros. Piensa, podríamos decir, como un animal: sin palabras. Dice Jean Christophe Bailly que el animal es la realización del pensamiento, no como figura o tropo sino como corporeización o materialización de eso que llamamos pensar: en su fuga, en su velocidad, en la contingencia misma del movimiento animal. El movimiento y el rastro: la línea de fuga y su contemplación; eso es pensar. En *La mujer de los perros* se piensa como un animal, y con los animales: ese es el lugar del pensar. Y se piensa en la instancia misma de una fuga: de ese éxodo que esta mujer emprende respecto de las formas de vida que consideramos reconocibles, legibles, humanas.

5. Precariedad como procedimiento. Se podría objetar —y de hecho así sucedió en algunas críticas— que el film de Llinás y Citarella combina de manera desproporcionada una dimensión política (o de “realidad social”, como se dice) muy densa, que es la del desamparo radical que, lejos de ser excepcional, en nuestras sociedades se vuelve una regla expansiva y de límites imprecisos, con una dimensión lúdica, abstracta, o quizá conceptual, que hace de esa realidad un motivo o disparador para una reflexión más formal ya sea sobre la soledad, la subjetividad, lo humano. Sin duda válida, la objeción sin embargo parece reposar sobre una cierta idea bastante estabilizada del paisaje de lo precario (dónde se lo

MÁS QUE EL SUJETO PARLANTE, LO QUE EL FILM PONE EN ESCENA, DE MODOS QUE CREO SON INÉDITOS, ES UN CUERPO VIVIENTE: EL SUJETO COMO, ANTES QUE NADA, UN VIVIENTE.



ve, cómo se lo reconoce, cuáles son los signos y las marcas que lo verifican) y sobre lo que el cine puede hacer al respecto (confirmar su miseria, movilizar respuestas éticas y/o políticas, insistir en la verdad de sus formas, por caso). En *La mujer de los perros* sin duda hay una decisión de hacer de la precariedad y de la comunidad humano-animal menos el reflejo de una “realidad social” que el del ensayo de cierta política de la forma en tanto “formas de vida”; la precariedad, en este sentido, es menos (o no es solo) el signo de una humanidad degradada, de una miseria inducida, y de un abandono inhumano sino una especie de transversal que recorre modos de experiencia de sí (sobre todo: de conciencia del cuerpo), imaginarios de lo comunitario, y contornos de una sociedad que —aquí sin dramatismo ni crisis radical— se deshace hacia configuraciones que la vuelven irreconocible. Precariedad, en el film, no es una realidad a representar —y ante la cual habría que medir los grados de su adecuación, y de su escándalo moral— sino más bien un procedimiento a explorar: un procedimiento que fundamentalmente produce extrañamientos, distanciamientos, modulacio-

nes de una rareza que toma distancia de muchos de nuestros repertorios imaginarios y nuestros marcos culturales (qué es la pobreza, qué es una comunidad, qué es lo humano por su contraste con lo animal) y se vuelve herramienta para indagar ciertos desplazamientos en el modo en que organizamos y hacemos inteligibles cuerpos, vidas y lazos. Precariedad, entonces, no sólo como dato y paisaje de la “realidad social”, sino como procedimiento, como tensor formal, como gramática que reordena materias, cuerpos y modos de subjetivación: un nuevo “entre” cuerpos que aquí se juega entre humano y animal. Ese punto de gravitación es lo que el film trabaja justamente en torno a esta protagonista que enrarece el paisaje más estabilizado de la pobreza y que lo tensa hacia el límite de una precariedad que moviliza los marcos desde donde entendemos y reconocemos eso que llamamos “cuerpo”, “vida” y “humano”.

6. La muerte. *La mujer de los perros* escenifica dos muertes. El gesto es clave: la muerte (el duelo, el hecho de

tener otro que dé cuenta de la propia muerte) es el núcleo de eso que llamamos comunidad: no hay comunidad sin inscripción de la memoria de los muertos; no hay comunidad sin duelo. En el film, ese lazo se teje en torno a la muerte de un perro, un perro explícitamente abandonado por su anterior “dueño” (vemos, junto a la protagonista, la escena del abandono en el campo) y al que la protagonista intenta incorporar como parte de la comunidad humano-animal. El animal no sobrevive; la mujer lo busca y lo acompaña en su agonía, hasta que un día ya lo encuentra muerto. Una escena de varios segundos: ella ante el cadáver del animal, como en un ritual mínimo pero también como el reconocimiento de una misma muerte común ².

La otra muerte, aparente, es la de la protagonista: al final, precisamente en la última toma, la vemos perderse, una vez más en el campo junto a sus perros, y, en un instante fulminante, la vemos caer. Transcurren largos segundos: pensamos en su muerte, en la forma más indigna de la muerte humana, tirada en el campo, entre animales, sin duelo, sin “otro” que reconozca esa muerte. Interessantemente, en la escena —y cabe pensar aquí en el trabajo afectivo que se involucra en este film, y que va más allá de la ficción— los perros permanecen alrededor de la protagonista: los vemos dar vueltas alrededor del cuerpo al que intuimos caído. Luego de esa imagen casi detenida durante un tiempo considerable —que es también el tiempo de nuestro pensamiento, el tiempo de pensar ante y desde las imágenes—, la mujer, de un modo que no podemos sino asociar a lo automático, a una velocidad del instante, se incorpora y sigue su camino. Algo que sobrevive, algo que sigue, algo que se sobrepone: algo que se afirma ahí, en ese automatismo de la vida, que no es propiamente humano, sino que al contrario se comparte con los animales; eso es lo que aquí se vuelve el horizonte mismo de la apuesta estética.



¹ Se ha escrito abundantemente sobre esto. Remito aquí a los ensayos de Paola Cortés Rocca (“La villa: política contemporánea y estética”), Graciela Montaldo (“La invasión de la política”) y Josefina Ludmer (“Territorios del presente”).

² *El Monologo para um cachorro morto*, instalación de Nuno Ramos de 2004, va en esa misma dirección: la pregunta por el duelo, por el ritual de la muerte, ante el cuerpo anónimo —la anonimidad absoluta del perro— abandonado.

ALGO QUE SOBREVIVE, ALGO QUE SIGUE, ALGO QUE SE SOBREPONE: ALGO QUE SE AFIRMA AHÍ, EN ESE AUTOMATISMO DE LA VIDA, QUE NO ES PROPIAMENTE HUMANO, SINO QUE AL CONTRARIO SE COMPARTE CON LOS ANIMALES...

***Gabriel Giorgi**

estudió en la Universidad Nacional de Córdoba y en New York University, donde actualmente se desempeña como docente e investigador. Escribió sobre literatura latinoamericana y argentina, teoría queer y biopolítica, y sobre cine. Ha publicado

Sueños de exterminio.

Homosexualidad y representación en la literatura argentina (Beatriz Viterbo, 2004), *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica* (en colaboración; Paidós, 2007) y *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Eterna Cadencia, 2014), cuya traducción al portugués acaba de aparecer por editorial Rocco.