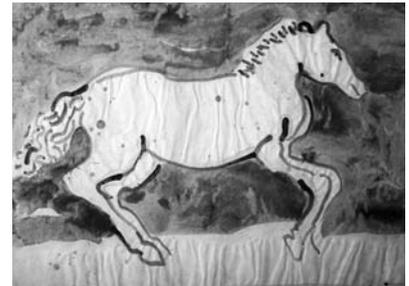


Uno y el animal



Este trabajo pretende ser una reconsideración y un desarrollo de otro ya publicado en 2003,¹ temáticamente próximo aunque con desarrollos argumentativos propios, en el que se refería la relación, casi siempre conflictiva, entre el sujeto y su propio cuerpo. Tal conflictividad, eso es lo que trataba de demostrar, depende de la conformación, o de lo que el sujeto siente que es la conformación, de su cuerpo como entidad puramente somática, con otra entidad de la cual se diferencia en el propio núcleo de la mismidad. El hombre y el cuerpo tienen, ambos, su propia naturaleza pero dicha naturaleza no puede llegar a ser *propia* si no hay una vinculación tal que una no pueda reconocerse sino en relación con la otra. En cierto modo, la unidad hombre-cuerpo resulta de una negociación compleja y enigmática, y esta relación determina estilos de vida, formas de relacionarse con el mundo y formas, también, de autoconstituirse como una unidad dual. Determina, también, estilos artísticos. Debido al número limitado de factores que entran en relación, las estructuras que están en la base de las figuras resultantes siempre serán igualmente limitadas; pero teniendo en cuenta que los factores que intervienen en la composición de las figuras pueden combinarse de numerosas maneras, tales figuras ofrecen numerosas apariencias. En suma, si los elementos que constituyen una estructura profunda son escasos en número, las manifestaciones a que dan lugar (que recogen, en su formación, numerosos elementos aleatorios) tienen un número prácticamente incuantificable. ¿Diremos que lo determinante en un objeto (un relato, una demostración, un paisaje, un estilo artístico) es la estructura que lo sostiene en lo profundo o es más bien el conjunto de factores que emergen en el momento de su manifestación?

En la época en que hice ese trabajo acababa de convencerme de que la aparente diversidad de los estilos artísticos de los que, no sin propuestas

* Programa de Semiótica y Estudios de la Significación, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

¹ Raúl Dorra, "El hombre y el animal", en *Con el afán de la página*, Córdoba, Alción, 2003.



discrepantes, suelen ocuparse los estudiosos de la historia del arte, vista la aludida diversidad desde una perspectiva no histórica sino estructural, podía reducirse a tres formas básicas, y que tales formas podían quedar explicadas por la relación que el individuo mantiene con el mundo. Al clasicismo, por ejemplo, se lo asocia más o menos inmediatamente con periodos históricos caracterizados por el orden o el gusto por el orden, la claridad o el equilibrio, como la Atenas de Pericles, la Roma de Augusto o con el *cinquecento* florentino, sin contar otros periodos intermedios, o autores u obras que reproducen esas tendencias que darían su estilo no sólo al arte sino a la organización clásica del vivir. El clasicismo, entonces, más que una época en la historia del arte es un ideal en el que intervienen factores como lo lineal, lo unitario, lo luminoso, para referirme a alguna de las caracterizaciones formuladas por Wölfflin. Siendo un ideal, necesariamente tenemos que pensar que se realiza de modo restringido aun en las épocas de auge. No hay que olvidar que en la Atenas del 500 a.C., si bien la estatuaria parece representar más o menos cabalmente el mencionado ideal, tenemos al mismo tiempo el florecimiento de la tragedia (uno de cuyos fines principales es crear en los espectadores el sentimiento del horror y la piedad mediante la dramatización del infortunio de los héroes), así como el de la comedia que se propone, para lograr su objetivo, mostrar a los hombres “peores de lo que son”, según sentencia Aristóteles, u otros géneros menores donde los actores ponen en acción sentimientos y deseos primarios frente a los cuales la razón no desempeña ningún papel. De todos modos no por ello la Atenas de Pericles deja de ser, para nosotros, aquel momento privilegiado en que lo bueno, lo bello y lo verdadero se mostraban como un ideal de la cultura y de la organización de la vida social, pues ellos constituían los tres



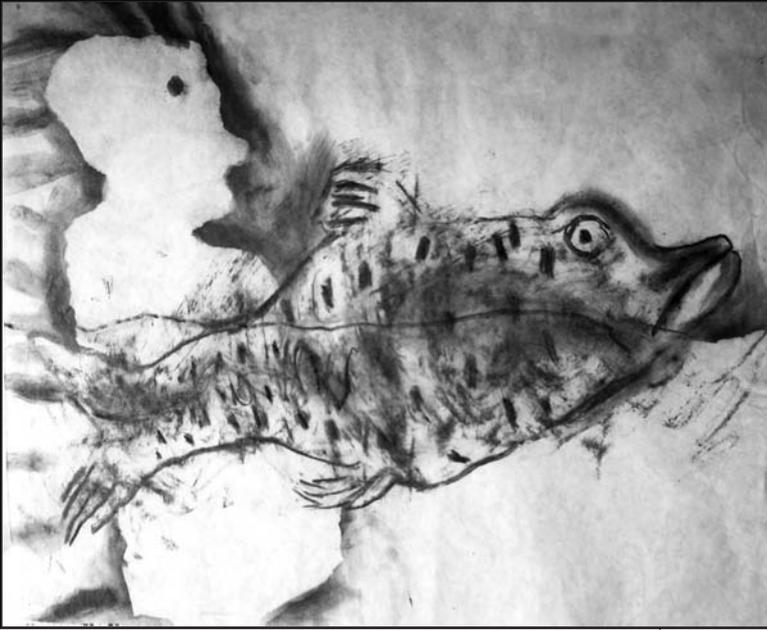
aspectos constitutivos del ser. Las leyes estaban inspiradas en la necesidad de que el individuo viva en armonía con los individuos y éstos con el orden social y el orden social sea una réplica del orden del universo. Se puede suponer entonces que si algunas de estas entidades experimentan una modificación por exceso o por defecto, tal modificación alterará el equilibrio y esa unidad de dos términos complementarios se desequilibrará o bien siguiendo la gravedad del exceso o bien la del defecto. Aunque se trate de un esquema geométrico, esto es,

de una abstracción que jamás veremos realizarse en su pureza ni en el mundo de los hombres ni en el de los astros, lo que podemos afirmar es que cualquier forma de vida o de movimiento mostrará un impulso a conservar el dinamismo surgido de su propia tendencia a la regularidad, o bien, siguiendo un cambio en el gusto y en las condiciones de vida, tenderá a inclinarse en alguno de los dos sentidos señalados.

Hablando de la época en que le tocó vivir y escribir, Sor Juana Inés de la Cruz compuso un largo poema² dedicado a lamentarse de que aquel fértil dinamismo de los poetas que la precedieron había sido reemplazado por una mecánica repetición de temas y figuras que sólo mostraban la falta de un verdadero impulso creador: “Oh, siglo desdichado y desvalido / en que todo lo hallamos ya servido, / pues no hay voz, equívoco ni frase / que por común no pase / y digan los censores: / *¿Eso? ¡Ya lo pensaron los mayores!*”

En este poema, Sor Juana deplora que dos instituciones excesivas —la retórica del género lírico y la del juicio estético— hayan quitado a los poetas el ejercicio

² “Pinta, en jocoso numen, igual con el tan célebre Jacino Polo, una belleza”, en *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. I, secc. Ovillejos, México (ed. al cuidado de Alfonso Méndez Plancarte), FCE, 1995.

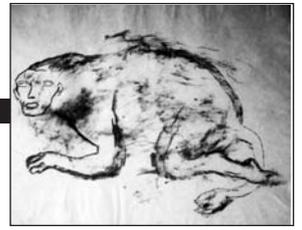


de la libertad expresiva, lo cual indica que dos instituciones de carácter diferente pero de función complementaria se han movido en una misma dirección. Pero también, si consideramos que Sor Juana ha logrado burlarse de ambas y ha encontrado el modo de desactivar, hablando en su propio nombre, esas restricciones que afectan a los géneros discursivos, a las figuras verbales y a los comportamientos sociales, fácilmente encontraremos que el poema se mueve también en otra dirección. Así pues, leído el poema con atención, no podemos sino concluir que en lo que hace a la obediencia a las instituciones sociales (incluida la retórica) que regulan —permitiendo o proscribiendo— determinadas formas del habla literaria, tales instituciones actúan por exceso. Y al mismo tiempo, ese mismo exceso las hace vulnerables pues contribuye a desarrollar, en los que sufren el peso de esta situación, un arma difícilmente neutralizable porque, combativa o astuta, el poder de dicha arma consiste en seguir lo impuesto por ambas instituciones pero cambiando el punto de vista desde el que se las observa, de modo que el criterio con que ahora se las juzga queda sutil pero irremediablemente revertido. Esa arma es el humor, y, para el caso que aquí tratamos, ella ya venía siendo activada en España por poetas como Jacinto Polo de Medina, quien utilizaba los mismos recursos del gongorismo pero para burlarse de sus composiciones mostrando de ese modo cómo una torsión de la mirada puede convertir lo sublime en ridículo.

Si es verdad lo que venimos diciendo, en este movimiento que nos muestra el poema de Sor Juana encontraremos tres, y sólo tres posiciones: una considerada normativa o clásica (que aparece como ausencia) y otras dos que resultan, por un lado, de un exceso de la normatividad en donde el sujeto desaparece anulado o disminuido por las instituciones, esto es, el mundo. O bien, en el otro extremo, esa posición es un punto de quiebra instalado en, y por, la propia rigidez, lo que muestra la fragilidad de esa misma normativa, fragilidad que termina haciendo lugar a la aparición del sujeto. Así, si bien cuando en una cuenta se trata de acumular secuencias sucesivas de unidades

de la misma naturaleza podemos avanzar siguiendo una línea infinita (o bien fraccionada y recomenzada en periodos de diez puesto que somos criaturas decimalistas), cuando se trata de construir un sistema siguiendo una isotopía de valores, encontraremos que ese sistema, aun con matices y derivaciones, alcanza su forma completa en una estructura triádica. Me interesa, desde luego, pensar en términos de estructura.

Según ha reflexionado el gaicho Martín Fierro, “El ser de todos los seres / sólo formó la unidad; / lo demás lo ha creado el hombre / dende que aprendió a contar”. Si fuera verdad lo que ha postulado este filósofo de a caballo (y es del todo probable que lo sea) la creación de Dios sería completamente inútil al menos para el hombre quien, al formar parte de esa misma unidad creada por “El ser de todos los seres”, desde luego no alcanzaría a verla puesto que lo que nos hace ver es la posibilidad de diferenciar. Para ver es necesario que, como ocurre en el mito griego, se rompa el huevo de la noche, ruptura de la que, se nos dice, nació Eros, al que Sócrates, el Fedón, describe como “el más antiguo de los dioses”. La ruptura de esa unidad primigenia no sólo provoca su separación sino la diferencia que permite constituir las como dos partes separadas pero también reunidas en esa diferencia. Ambas partes y la diferencia que las constituye forman un sistema en el que cada factor tiene una función que le es propia y que, por serlo, reúne a, y se reúne con, las otras dos. Ahora bien, si, como veíamos, la reunión de unidades secuen-



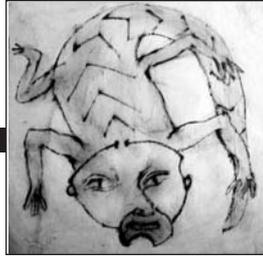
ciales de la misma naturaleza avanza siguiendo una línea infinita (o bien fraccionada en periodos decimales), el sistema constituido por dos partes complementarias y por su diferencia existe como una simultaneidad puesto que forma precisamente un sistema. Se trata de una unidad triádica y si bien podemos decir que, por un lado, las dos partes y, por la otra, la diferencia que las reúne y separa tienen naturalezas diversas, ello obedece al tipo de sistema que ellas constituyen. Para que haya diferencia es necesario que existan dos entidades cuya existencia como tales dependa del efecto de la diferencia, y para que esas dos entidades puedan percibirse como distintas es necesario que la diferencia se encargue de aportar esa percepción. De tal modo, no estamos aquí ante una sucesividad y por ello este sistema tiene una estructura lógica, no una forma aritmética. Si nos esforzáramos por pensar esta estructura triádica en términos aritméticos, nos encontraríamos con esta doble paradoja. Por un lado, dada nuestra íntima conformación mental, moral, ideológica, etcétera, necesitamos, aun para nombrarla, sentir que una de las entidades duales precede a la otra, lo cual crea la ilusión de que una está en el origen de la otra: así, cuando nos referimos a los dos polos entre los cuales circula la corriente eléctrica, hablamos de polo positivo y polo negativo o cuando somos testigos de un acontecimiento cuyas consecuencias ignoramos, declaramos no saber si ha ocurrido para bien o para mal. En el libro del *Génesis*, donde Javeh obra algo semejante a la ruptura del huevo de la noche, leemos que separó “la luz de las tinieblas”. Por lo tanto, tendemos espontáneamente a sentir que los términos “positivo”, “bien” o “luz” deben preceder a “negativo”, “mal”, “tiniebla”, y no, o no primordialmente, porque en estos casos la organización sintagmática del habla nos obliga a pronunciar una palabra primero y otra después, sino por una disposición axiológica que nos hace escoger como primer término aquel sobre el cual depositamos una carga positiva. Así, la forma sucesiva propia del habla es aprovechada por nuestra disposición axiológica, para indicar una precedencia de valores lo cual, al mismo tiempo, produce la ilusión de un intervalo y por lo tanto de un espaciamento temporal entre un primer y un segundo término. Siendo esto así (habiendo dado

cuenta de este modo de los términos en oposición), el elemento diferencial vendría a ser un término tercero pero un tercero que necesariamente se ubica *entre* los otros dos cuya presencia ha dado a conocer: quedaría, pues, entre el polo positivo y el polo negativo, entre el bien y el mal o entre la luz y las tinieblas. La progresión de los términos trazaría un recorrido que quedaría de este modo: primero, tercero, segundo. Tal conclusión indica que tampoco siguiendo este camino podemos construir una sucesión aritmética sino que volvemos a recaer en la construcción de una estructura aun si en este caso se trata de una estructura anómala.

De todos modos, si insistiéramos en encontrar alguna semejanza entre la serie aritmética de elementos y la estructura triádica de funciones podríamos decir que en ambos casos se trata de composiciones discretas cuyos límites están dados en un caso por el intervalo que recorta y separa cada elemento, y en el otro porque, si bien cada función que integra la estructura admite graduaciones y movibilidades, la estructura como tal está siempre completa y cerrada.

Cuando escribí “El hombre y el animal”, artículo al que me he referido al comienzo de esta exposición, yo me detuve a reflexionar sobre la enigmática relación que une y separa al hombre del cuerpo, esa criatura que puede ser pensada —que ha sido pensada— como un inestable o amenazante soporte biológico, o bien como el aspecto zoológico que si por un lado nos constituye somáticamente, por el otro es una zona de oscuridad cuyos límites nos son inaccesibles. En cierta persistente tradición cristiana, el cuerpo aparece como una bestia deseante, pertinazmente entregada a la gula y a la lujuria, sobre todo a esta última, por lo cual esta criatura lasciva es con tanta frecuencia presa de las tentaciones demoníacas. En esta tradición de la que aún no nos hemos liberado, resulta imposible, por lo menos en una de sus vertientes, pensar al cuerpo fuera de esta zoología del pecado. Por mi parte, sin embargo, debo declarar que, en casos como el que ahora ocupa nuestra atención, cuando pienso en el animal, me es inevitable recordar un poema de César Vallejo en cuyo primer verso leemos: “Tengo un miedo terrible de ser un animal”.³ En realidad, es a partir de ese

³ “Tengo un miedo terrible”, Poemas Póstumos I, en *César*



verso que dio comienzo toda la reflexión contenida en el citado artículo y el que tomaré como referencia para lo que sigue en este texto. Recorriendo la poesía de Vallejo uno no puede apartarse de la sensación de que el hombre dolorosamente sabe, siente que por lo menos en alguna medida es un animal pero no sabe cómo se constituye ese animal, dónde está ubicado con respecto a él, dónde empieza el uno y termina el otro, cuánto se conocen, mejor dicho cuánto el hombre conoce a esa criatura irreductible sobre la cual penosamente se sostiene: “considerando también / que el hombre es en verdad un animal / y, no obstante, al volver, me da con su tristeza en mi cabeza”.⁴ La poesía de Vallejo —y esto es lo que quisiera aportar en este momento— es una poesía de lo intenso, lo continuo, y lo difuso porque está impregnada del sentimiento de que en el origen de la existencia humana hay esa presencia tenaz cuya identidad nunca se acaba de reconocer y que pone en juego, desplazándolas, la constitución intelectual y moral de la persona. (“Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla / y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara / de amarga esencia humana, la tumba... / Y menos sabe / ese oscuro hasta cuándo la cena durará!”)⁵ Como acabamos de leer se trata de Dios de características que no le corresponden al menos en el horizonte mitológico de Vallejo: un Dios que bebe, que se burla, que carece del don de la videncia y que cruelmente se solaza de la condición mortal de los hombres, un Dios de sentimientos oscuros y también de intenciones impenetrables: oscuro como sujeto y oscuro como objeto de observación. Así, estas torsiones, vacilación de la identidad, esa esencial contradicción moral y mítica indica que aquí no estamos ante unidades discretas ni ante estructuras cerradas, sino ante una movilidad pasional que construye un horizonte en el que las figuras continuamente se intercambian mientras pierden sus límites. Me interesa, pues, observar esta poesía en aquellos aspectos en que se opone al trazo de la sucesión y a la constitución de la estructura triádica, aspectos a los cuales nos

Vallejo. *Obra Poética*, ALLCA XX / FCE, 1996. Obra coordinada por Américo Ferrari (todas las citas se harán siguiendo esta edición).

⁴ De “Considerando en frío, imparcialmente”, en *ibidem*, p. 350.

⁵ “La cena miserable”, en *Los heraldos negros*, p. 86.

hemos referido, para pasar al estudio de una difusión, o un desacomodo lo que, para el caso, equivale a pasar de la dimensión inteligible a la dimensión sensible.

En primer lugar subrayemos que, aunque afectado por otra tradición del cristianismo, Vallejo es un poeta profundamente religioso y en ese sentido no puede pensar en el animal ni en el hombre sin pensar en Dios. Ello parece ponernos ante una escala de tres términos. Pero estos tres términos ni se ordenan sucesivamente ni están separados por intervalo alguno sino que guardan entre sí una relación siempre inestable y siempre conflictiva. Lejos de conducirnos a valores teológicos, la religiosidad de Vallejo nos conduce a un universo de valores intensamente humanos. Y entre tales valores sobresale uno que es al mismo tiempo la fatalidad del hombre y el rasgo de su naturaleza que, paradójicamente si se quiere, le otorga superioridad: el sufrimiento. Lo humano es lo sufriente y esa condena al dolor lo pone por encima de Dios que ha creado sin sufrir: “Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios; / pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación. / Y el hombre sí te sufre: el Dios es él”.⁶ El hecho de que estemos ante una relación puramente afectiva que hace pie en la experiencia existencial de la criatura humana, propicia estos desplazamientos, crea la necesidad de una redención que sea al mismo tiempo una especie de restitución o de venganza y hace de la contradicción la oscura búsqueda del equilibrio. Ya en el poema con que abre su primer libro (*Los heraldos negros*), Vallejo deja escritos algunos de sus versos más famosos cuyo tema son los “golpes”, inesperados y al mismo tiempo formantes, que desestabilizan la vida del hombre, “Golpes”, escribe el poeta, “como del odio de Dios”. Pero un poco más adelante otro poema⁷ expone otra actitud y otra disposición pasional: “Siento a Dios que camina / tan en mí, con la tarde y con el mar. / Con él nos vamos juntos. Anochece. / Con él anohecemos. Orfandad”. Dicho poema termina con estos versos: “Yo te consagro Dios, porque amas tanto; porque jamás sonrías; porque siempre / debe dolerte mucho el corazón”.⁸ De modo

⁶ “Lo dados eternos”, en *ibidem*, p. 96.

⁷ “Dios”, en *ibidem*, p. 104.

⁸ *Idem*.

que tenemos una continua oscilación en el papel que juega Dios y juega el hombre en este espacio moral al que, para ser fiel a la ideología de esta obra, tendríamos que llamar *la creación*. A esta reunión de lo dual todavía debemos agregar otra figura, más exactamente otra presencia a la que una especie de compulsión de lo inteligible, la inclinación a construir un orden o bien la necesidad de no sentirnos atrapados por las ambigüedades del lenguaje, nos obliga a nombrar como tercera pero que en realidad no podemos ubicar en una línea: se trata del animal. En las tinieblas de lo humano, el animal hace su espacio donde se reúne con el hombre que lo padece y al que padece: “Tú sufres de una glándula endocrínica, se ve, / o, quizá, / sufres de mí, de mi sagacidad escueta, táctica. / Tú padeces del diáfano antropoide, allá, cerca, / donde está la tiniebla tenebrosa”. Imposible separar del sujeto a esta criatura que toma características diversas hasta saturar la dimensión pasional (este “desgraciado mono”, este “atrocísimo microbio”) puesto que la forma enunciativa del poema indica que es el propio sujeto el que reflexiona sobre su naturaleza animal y por lo tanto se reconoce él mismo en esa intratable criatura. El desdoblamiento del sujeto, recurso característico de la poesía de Vallejo, viene a reafirmar el sentimiento de que lo uno es dos y lo dos es uno. Todo ello impide construir articulaciones que hagan posible organizar y distribuir identidades puesto que ellas no tienen la suficiente fijeza como para ocupar posiciones y eso provoca que se anulen entre sí. Es, pues, más que inútil, perjudicial hacer el intento de contar: “Pero si tú calculas en tus dedos hasta dos, / es peor, no lo niegues, hermanito. / ¿Que no? ¿Que sí pero que no? / ¡Pobre mono...! ¡Dame la pata...! No. La mano, he dicho. / ¡Salud! ¡Y sufre!”.⁹ ¿Quién habla aquí? Así como no hay posibilidad de una articulación horizontal pues el sufrimiento, que es lo propio de la criatura humana, ha terminado por crear un espacio moral y afectivo donde todo es continuidad, tampoco puede crearse una arti-



culación vertical donde sea viable establecer jerarquías en el uso de la palabra. Finalmente, a quien conozca la poesía de Vallejo no le será difícil observar que por el sentimiento de una continuidad universal y por este procedimiento de humanización de lo que hemos llamado *la creación*, hay por un lado un contagio del que participan las cosas y, por otro lado, se indistinguen los objetos concretos de los abstractos. La bestia y dios se reúnen pero lo hacen de tal modo que parecen haber invertido sus características distintivas. Por otra parte, en esta estrofa “dios” está escrito con minúsculas y ello lo convierte en una más de las criaturas del mundo: “¿La muerte? ¡Oponle todo tu vestido! / ¿La vida? ¡Oponle parte de tu muerte! / Bestia dichosa, piensa; / dios desgraciado, quítate la frente. / Luego hablaremos”.¹⁰ En estos versos, como se puede apreciar, hay un avance de la indistinción: lo abstracto y lo concreto, el sujeto y el objeto, el detentador y el destinatario de la palabra, lo asimilable y lo absurdo, todo se reúne y al mismo tiempo se dispersa. No podemos establecer límites, precisiones ni articulaciones aunque esta forma de la enunciación logra su eficacia comunicativa creando un espacio indiscriminado, continuo y continuamente pasional.

No es mi intención practicar un análisis, así sea restringido, de la poesía de César Vallejo, así como no

⁹ “El alma que sufrió de ser su cuerpo”, en *Poemas Póstumos I*, p. 422.

¹⁰ “ve a tu masa, a tu cometa”, en *Poemas Póstumos I*, p. 403.

traté de analizar, tampoco, el poema de Sor Juana que he citado. Me interesa, tomando como ejemplos esos versos, sugerir diversos modos de observar o construir una imagen de la realidad que tiene que ver con las disposiciones intelectuales o pasionales, modos de los que se desprende la relación del hombre con el mundo. Hablando de Vallejo, hemos insistido en su proclividad a percibir-construir la imagen de un universo desarticulado en sus valores y continuo en sus formas. Hemos sugerido que esta continuidad se hace aún más evidente en sus formas enunciativas. Vallejo, en efecto, recurre con frecuencia a enunciaciones impersonales en las que el yo se disuelve y lejos de ser un punto desde donde sale la voz es un intento de reunir, de manera más o menos laxa, a otros sujetos. Por ejemplo, el verbo “hay” usado aproximadamente como *tener en la necesidad o en el deseo* logra una amplitud hecha de intensidad y desplazamiento: “Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse”. ¿A quién pertenecen las “ganas”? ¿Quién tiene “ganas”? Es como si estas ganas respondiesen a una tendencia universal que incluye al sujeto pero que está más allá de él. Las “ganas de volver” es algo que acontece sin control y que al mismo tiempo que señala la continuidad de un hacer pasional, señala el cansancio producido por ese hacer y por lo tanto del deseo de que cese. El último verso de este poema¹¹ donde la fórmula “Hay ganas” es una suerte de anáfora, dice así: “¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!”. Las “ganas” que “hay”, son finalmente ganas de la muerte, lo cual visto en su despliegue sería al mismo tiempo un deseo de que no sólo cese la tensión hombre-dios, sino también hombre-animal.

En el uso de las formas impersonales también destaca el “se”, pronombre que produce una concentración en el sujeto pero un sujeto sin identidad y desde luego también sin límites: “Se bebe el desayuno... Húmeda tierra / de cementerio huele a sangre amada”.¹² El beber el desayuno es, como se ve, una suerte de ritual que reúne elementos diversos (desayuno-tierra de cementerio-sangre amada) y por lo tanto no puede decirse que se trate de un desayuno: el “se” impersonal realiza una acción desencajada o en la que los elementos que inter-

vienen pueden encajar según una isotopía vida-muerte. Y un poco más adelante, en el mismo poema, leemos: “Se quisiera tocar todas las puertas, / y preguntar por no sé quién; y luego / ver a los pobres y llorando quedos / dar pedacitos de pan fresco a todos”.¹³ Se trata de una culpa universal y en consecuencia el “se” es no sólo el hombre —esto es, todos los hombres— sino también Dios, quien está en el origen de este desequilibrio entre el tener y el carecer.

Finalmente me referiré a otra forma impersonal a la que Vallejo suele recurrir: “uno”. El “uno”, como sabemos, tiene la propiedad de debilitar la presencia del “yo” pero al mismo tiempo incorporar a los demás en lo que el yo realiza, piensa, o desea. Cuando uno dice: “Uno hace lo que puede”, indica al otro que efectivamente uno hace lo que puede pero al mismo tiempo que se trata de una conducta por decirlo así generalizada o que quien habla trata de mostrar como una conducta generalizada. Es, desde luego, otra forma de la continuidad. En un famoso poema de Vallejo (“Ello es que el lugar”) se realiza al mismo tiempo esta operación de la continuidad y la fragmentación de lo que en principio es una línea: “Habiendo atravesado / quince años; después quince, y, antes, quince / uno se siente en realidad, tontillo, / es natural, por lo demás ¡qué hacer! / ¿Y qué dejar de hacer que es lo peor?” Aquí, la manera de dar a conocer la edad implica una deliberada quiebra de la linealidad, como si esa quiebra lo hubiera dejado impotente para ser una persona integrada y organizar su conducta. Ese “tontillo” es una suerte de criatura irracional, diríase, teniendo en cuenta el universo de valores y el juego de las identidades que hemos estado observando en esta poesía, alguien que está situado en el paso entre lo humano y lo animal.

Y para terminar subrayo que en este escrito, más que lo que había prometido (esto es, tratar del “Uno y el animal”) he tratado de ver formas de vida y disposiciones intelectivas o pasionales que determinan un ordenamiento discreto o bien continuo (en ese caso sería un ordenamiento siempre al borde del desorden) de los estados de ánimo o las percepciones del mundo. Esto puede verse en las formas, si se quiere primarias, del contar, o más bien del asociar unidades.

¹¹ “Los anillos fatigados”, en *Los heraldos negros*, p. 98.

¹² “El pan nuestro”, en *ibidem*, p. 78.

¹³ *Idem*.