



García Cherep, Paula y Grossi, Bruno. "El obtuso vegetar prehistórico. Sobre la dialéctica de historia y naturaleza en *La mujer de los perros*".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2021, vol. 10, n° 22, pp. 130-141.

# El obtuso vegetar prehistórico Sobre la dialéctica de historia y naturaleza en *La mujer de los perros*

The obtuse prehistoric vegetable  
On the dialectic of history and nature in *La mujer de los perros*

Paula García Cherep<sup>1</sup>  
Bruno Grossi<sup>2</sup>

Recibido: 11/07/2020  
Aprobado: 09/11/2020  
Publicado: 08/07/2021

## Resumen

En este trabajo se examinan el film *La mujer de los perros* de Laura Citarella y Verónica Llinás (2015) y las lecturas críticas que se hicieron de él. Tales interpretaciones coinciden en que el principal mérito de la película es mostrar la posibilidad de una utopía natural y soberana, que sería una salida viable de los principales males de la sociedad contemporánea. Nuestro objetivo es discutir con esas lecturas desde la perspectiva de la Teoría Crítica de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. Para ello, ofrecemos una relectura de las categorías centrales del "Excurso I: Odiseo, o mito e ilustración" de *Dialéctica de la Ilustración*. El despliegue de esas categorías nos permitirá extraer consecuencias ético-políticas a partir de las cuales la concepción utópica de una relación inmediata con la naturaleza resulta problemática. Es por ello que señalaremos que las nociones de "naturaleza" y "animalidad" –

## Abstract

This paper examines the film *La mujer de los perros* by Laura Citarella and Verónica Llinás (2015) and the critical readings written about it. Such interpretations agree that the main merit of the film is to show the possibility of a natural and sovereign utopia, which would be a viable way out of the main harms of contemporary society. Our purpose is to discuss these readings from the perspective of Theodor W. Adorno and Max Horkheimer's Critical Theory. To do this, we offer a new reading of the central categories of "Excursion I: Odysseus, or myth and illustration" of the *Dialectic of Enlightenment*. The deployment of these categories will allow us to arrive to ethical-political consequences from which the utopian conception of an immediate relationship with nature becomes problematic. That is why we will point out that the notions of "nature" and "animality" –which the critics use– belong to a

<sup>1</sup> Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Litoral, doctoranda en Humanidades por la Universidad Nacional del Litoral y becaria doctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Contacto: [paulagcherep@yahoo.com](mailto:paulagcherep@yahoo.com).

<sup>2</sup> Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral, doctorando en Literatura y Estudios Críticos por la Universidad Nacional de Rosario y becario doctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Profesor de Teoría Literaria en la Universidad Católica de Santa Fe. Contacto: [brunomilang@gmail.com](mailto:brunomilang@gmail.com).



de las que se sirven los críticos– son propias de una visión fetichizada, que vuelve necesario su revisión, atendiendo a la historicidad y el carácter mediado de tales conceptos.

**Palabras clave**

Animalidad; naturaleza; utopía; Teoría Crítica; *La mujer de los perros*

fetishized vision, that it becomes necessary to review taking into account their historicity and the mediated nature of such concepts.

**Keywords**

Animality, nature, utopia; Critical Theory; *La mujer de los perros*

Las más finas cualidades de nuestra naturaleza solo pueden conservarse con el manejo más delicado. Pero no nos tratamos a nosotros con esa delicadeza.  
Henry D. Thoreau

### La falsa dicotomía entre espíritu y naturaleza

**L**a *mujer de los perros* (2015) de Laura Citarella y Verónica Llinás retrata la cotidianeidad de quien construye una comunidad con criaturas que no pertenecen a su misma especie animal. El espectador desconoce las circunstancias por las que se originó esa comunidad y solo puede reconocer por medio de ciertas huellas dispersas que aparecen a lo largo del film que la mujer del título decidió voluntariamente, en algún momento de su vida, tomar distancia de la humanidad para habitar los márgenes de la sociedad contemporánea. En ese umbral convive con perros con los cuales no tiene la relación habitual de amo y mascota, sino más bien una relación horizontal entre pares.

La escasez de lenguaje conceptual a lo largo de la película –la protagonista nunca habla, sino que ocasionalmente hay palabras dichas por otros personajes que son casi accesorios a la trama– y la localización de la acción en escenarios inhóspitos resaltan una serie de cualidades de la mujer que, sin dejar de ser humanas, remiten fácilmente a lo que consideramos propio de los animales no humanos e impropio de la vida social. Seguimos a la mujer de los perros en sus quehaceres cotidianos, en la convivencia con la comunidad de perros y en sus visitas ocasionales a la ciudad, pero no sabemos su nombre; la ausencia de marcas de individuación eleva a la protagonista a un ejemplar de la humanidad. Es ella, pero podría ser cualquiera de nosotras y nosotros.

Si bien no hay marcas de individuación, lo cual facilitaría pensarla en su vínculo con la sociedad contemporánea, sí hay –mínimas– marcas de época: sabemos que la acción es contemporánea al momento de producción de la película. El televisor, los autos y el colectivo aseguran que todo sucede en algún momento del siglo XXI o en su defecto, de las últimas décadas del XX; en todo caso, se trata de un punto en el que la industria –junto a su capacidad para producir tanto artefactos tecnológicos como basura– está lo suficientemente establecida y desarrollada. En este punto reside lo que más llama la atención del espectador: no sería difícil entregarse a una historia que, situada en algún momento histórico previo y lejano, retratará la relación horizontal entre humano y animal. Sin embargo, la persistencia de las marcas que señalan la época actual –la basura, las bolsas del supermercado, los productos, la tecnología– hace que la comunidad entre humano y perros parezca una y otra vez ser algo fuera de lugar.

Nuestra hipótesis es que en esa dislocación puede leerse no tanto la utopía de un regreso a una relación de inmediatez con la naturaleza –como han planteado algunos críticos–, sino más bien la persistencia –a pesar de la robustez de la sociedad de consumo– de cualidades naturales

y animales en lo humano, así como también la posibilidad –aunque no completamente realizada– de la inclusión solidaria y fraterna de los animales en la sociedad a través del rescate de los aspectos provechosos de la cultura.

Esta lectura del film es factible a la luz de una obra que, mediante un camino inverso al de la película, aborda temas semejantes. En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer no retratan la comunidad con los animales de quien renunció a la sociedad humana, sino que describen la constitución de la sociedad burguesa como posibilitada por una renuncia a lo que el hombre tiene en común con lo que, en el contexto del surgimiento de la ciencia moderna, comienza a ser considerado por él como natural y externo.

*Dialéctica de la Ilustración* puede ser leído no solo como un libro de filosofía política, un tratado de estética o una moderna genealogía de la moral, sino también y sobre todo como una antropología que teoriza en torno a las transformaciones que fue experimentando la humanidad a lo largo de la historia en su constante búsqueda de felicidad. Lo hace, primero, hipotetizando sobre lo humano a partir de los actos de violencia que lo hicieron recortarse sobre el fondo indistinto de lo animal, y segundo, porque simultáneamente hace de esta humanidad un proyecto, una mutación inacabada, siempre abierta a modificar los aspectos aparentemente constitutivos de la especie.

Esto empieza a esbozarse ya en la lectura que los autores hacen de *La odisea* de Homero. En el “Excurso I: Odiseo, o mito e ilustración” aparece tematizado el modo en que el sujeto moderno se fundó sobre la base de la represión de lo natural en él. El texto homérico les sirve a los frankfurtianos para dar cuenta del modo en el que la razón se va sobreponiendo a los elementos mítico-irracionales que se le presentan. En cada episodio, Ulises hace predominar lo racional por sobre todo lo natural, ya sea que se trate de lo natural humano (instintos) o lo natural extrahumano en vistas a preservar la existencia propia y de su tripulación. Pero en el afán de la autoconservación lo que se pierde es nada menos que la intensidad de la experiencia. Adorno y Horkheimer denuncian que la razón ilustrada realiza logros que traicionan la meta inicialmente autoimpuesta: la concreción de una vida feliz mediante el dominio de la naturaleza. En el momento mítico, previo al desarrollo de la razón dominadora, en el que no hay mediación alguna entre el hombre y la naturaleza, el mundo supone una amenaza para la propia subsistencia.

El instinto de autoconservación es el más básico de los existentes en el reino animal, siendo, incluso, compartido por los hombres y las demás especies animales. Ulises ejemplifica esta situación: a los fines de satisfacer ese instinto y alcanzar una existencia libre de temor, el hombre se sirve de la razón y somete tanto al mundo natural extrahumano, como a todo aquello que, siendo propio de la naturaleza humana –deseos, instintos, pasiones–, iguala al hombre con los demás animales. Pero al hacerlo, la razón fracasa en aquello que se propuso inicialmente: la felicidad de una existencia en un mundo libre de hostilidades. La vía que encontró para realizar su objetivo fue la de una imposición violenta sobre todo aquello que consideró irracional –lo no subjetivo–, y así produjo un mundo domesticado, controlado. La naturaleza se constituyó como una objetividad enfrentada a la subjetividad humana, de manera que la relación entre ambas dejó de ser una relación entre iguales para convertirse en aquella que se da entre un señor y su servidumbre.

Si a los fines de satisfacer el instinto de autoconservación, la humanidad se ve obligada a reprimir sus instintos, sacrifica finalmente aquello mismo que constituyó su fin último. Así, los frankfurtianos rastrean las formas en que la dominación se fue ejercitando desde los inicios de la civilización occidental. El recorrido histórico de *Dialéctica de la Ilustración* comienza con un análisis de la *Odisea* de Homero, considerándolo un representante temprano de la ideología capitalista, continua con un análisis de *Juliette*, del Marqués de Sade, y culmina con consideraciones acerca de la industria cultural contemporánea.

Lo que permite caracterizar al programa general de la Ilustración como un fenómeno unitario a pesar de sus múltiples manifestaciones históricas es la constante intención por llevar a cabo una desmitologización del mundo, que en la Antigua Grecia consiste en un enfrentamiento con las mitologías, en la Europa de la modernidad adquiere la forma de una lucha contra la religión, y en la contemporaneidad, contra la cosificación del pensamiento conceptual, encarnado por el positivismo, el fascismo y la industria cultural. Este proceso de desencantamiento, que es sostenido a lo largo de la historia, acaba por despojar al mundo de todo significado intrínseco, reduciendo la naturaleza a un objeto gobernado por ciertas leyes eternas, inmutables. En cada una de las manifestaciones de esta concepción, la humanidad se concibe a sí misma como si estuviera en contraposición a la naturaleza.

Horkheimer y Adorno entienden que en la conciencia del hombre occidental una forma particular de ejercicio de la razón, en tanto mero instrumento en la lucha por dominar el mundo natural fue hipostasiada al nivel de la única manera de relacionarse con el entorno, mientras que otro tipo de razón (crítica), orientada a fines más elevados –felicidad, libertad–, fue completamente olvidada.

Es debido a la absolutización de una determinada manera de comprender y ejercer la relación de la humanidad con su entorno, que Horkheimer y Adorno sostienen que la razón se ha vuelto irracional a través del proceso de la Ilustración; no solo por no realizar una sociedad de hombres libres, sino también por el carácter violento que adquiere su relación con la naturaleza –lo cual, más que a la libertad, conduce a la intensificación del sometimiento–. En este sentido, la manera en que los frankfurtianos dieron cuenta de las relaciones que en la sociedad contemporánea establecemos con los animales, sirve como paradigma de su concepción según la cual el sometimiento de la naturaleza extrahumana redundaba en un sometimiento y represión de la naturaleza humana.

Es así que la visión dicotómica que opone razón a naturaleza, y que incluso considera una superior a la otra (la razón en caso de los modernos, la naturaleza en los críticos poshumanistas) es para los autores de *Dialéctica de la Ilustración* pura ideología. La razón no es ella misma un artificio, una adquisición histórica ni una producción espiritual, sino que es tan natural para el hombre como el instinto de autoconservación. Sin embargo, ese aspecto natural propiamente humano y no compartido por los animales tiene la capacidad de crear artificios.

### **La felicidad inmediata**

La denuncia del devenir irracional de la razón es el fundamento para una dialéctica de la Ilustración. El pensamiento de los frankfurtianos, siempre caracterizado por su carácter emancipador, asume el objetivo inicial del proyecto ilustrado, es decir, se orienta hacia la posibilidad de una sociedad de personas libres. La *Dialéctica de la Ilustración* no tiene como objetivo, como sostiene la lectura de Habermas (1985), mostrar las falencias de la razón científica para promover un retorno a lo mítico y a la naturaleza. En cambio, se trata de una autorreflexión de la Ilustración, bajo la premisa de que solo desde la Ilustración misma puede ser realizada la verdadera felicidad.

Ahora bien, frente a la incapacidad de la Ilustración por realizar ese objetivo antes de ser dialectizada, y atendiendo a todos los males que produce la vida civilizada, se podría idealizar la inmediatez de un momento previo al de la sociedad burguesa, en el que se vivía en comunidad con la naturaleza. Es en este sentido que Silvia Schwarzböck dice que “el modelo de toda felicidad humana es el que habría gozado en la fase presubjetiva donde dominaba la racionalidad bárbara y no dependía de la autoconservación” (49). Sin embargo, en aquel momento el goce convivía con el miedo constante por los peligros de la proximidad de la

naturaleza; de hecho, no otra cosa fue lo que motivó a la razón a imponer su dominio por sobre el mundo natural. El miedo a morir fue mayor que la voluntad de gozar. La pretensión de un mero retorno a una vida en la inmediatez de la naturaleza sería ingenua ya que, sin negar la existencia de una naturaleza previa a la interferencia humana en el mundo natural, los frankfurtianos entienden que ya no hay ámbito que no haya sido afectado por la mediación humana. Es por ello que, sostiene Horkheimer en *Crítica de la razón instrumental*, habiendo tenido lugar el distanciamiento respecto de lo natural y el establecimiento de artificios racionalmente producidos, el retorno a un cierto estado de pureza sería imposible (67), además de que implicaría –aunque de una manera distinta a como lo hace la racionalidad instrumental– una frialdad y una ceguera respecto de la naturaleza (58).

La imposición inicial de la razón por sobre todo aquello que pareciera oponérsele es visto por los autores de *Dialéctica de la Ilustración* como un momento –en principio– necesario a los fines de alcanzar una instancia emancipadora; la razón tiene que poder ser aprovechada para defenderse en alguna medida de las amenazas del mundo natural, y así orientarlo a un determinado fin. Sin embargo, esa imposición solo es deseable mientras trabaje en vistas a lograr una existencia feliz, lo cual es imposible si se realiza exclusivamente en los términos de una imposición violenta de la razón instrumental por sobre lo natural. La incompatibilidad entre una existencia feliz y la explotación de la naturaleza es analizada en la tercera parte de *Crítica de la racionalidad instrumental*, bajo el título “La rebelión de la naturaleza”. Allí Horkheimer explica que la naturaleza impone una resistencia al desarrollo de técnicas de dominio por parte de la humanidad, lo cual sugiere que habría un límite interno en el creciente proceso de dominación ejercido por la razón (45). El vicio de la Ilustración y el motivo por el que su dignísima empresa fracasó –es decir, el motivo por el que ella actuó contra sí misma– es no haber abandonado nunca esa actitud dominante, llegando a convertirse en una razón despótica. El problema, como señala Leiss (163), no es solamente la dimensión del gasto y desperdicio de recursos, sino también que ese desarrollo se volvió amenazante para el futuro de todas las especies. En definitiva, si bien la sociedad contemporánea, por estar asentada sobre una relación violenta con la naturaleza no puede realizar su promesa de felicidad, tampoco es concebible la realización de esa promesa a través de una mera negación de la sociedad o el restablecimiento de una relación pura e inmediata con la naturaleza extrahumana.

Que el retorno a la vida natural no solo puede ser visto como inútil para la realización de la felicidad, sino que también es un absurdo en la medida en que niega la historia que media nuestra existencia, se hace evidente a partir del análisis que los autores hacen del encuentro de Odiseo con los monstruos míticos de la *Odisea*. Los episodios de las sirenas, Circe y los lotófagos tienen en común que en todos ellos se plantea constantemente una tensión dialéctica entre la conservación del sí mismo racional mediante el trabajo administrado y un estado de abandono, cuasi vegetal o animal, que asemeja por momentos la imagen misma de la felicidad. Mientras que el trabajo impuesto por el cálculo racional promete una felicidad que se alcanza como producto del esfuerzo, en los episodios míticos la felicidad aparece como algo que es realizable de manera inmediata, sin necesidad de trabajo alguno.

El episodio de los lotófagos es central en este sentido porque muestra tal relación con la naturaleza que recuerda a alguna forma de existencia más ingenua e inmediata, previa a la sociedad actual. Adorno y Horkheimer dicen sobre los comedores de loto: “Quien prueba este manjar está perdido, lo mismo que el que escucha a las sirenas o quien es tocado por la vara de Circe. Pero, en este caso, a las víctimas no les espera nada malo” (75). Si las sirenas significan la perdición, es porque quien cae en el engaño de su canto seductor se ve obligado a pagarlo con su propia vida (47). En el caso de Circe, ella no supone una amenaza mortal. Ella representa un estadio mágico porque quien es tocado por su vara es convertido en animal y, por lo tanto, “degradado a una especie biológica anterior” (81). Sus víctimas recuperan la libertad de la naturaleza oprimida (82), pero como ya fueron hombres una vez, el retorno a la naturaleza no

puede vivirse más que como una desgracia, y los placeres instintivos de la vida animal no pueden vivirse plenamente como tales (82). El estado que alcanzan los lotófagos es el de inmediatez en la naturaleza, pero sin trabajo ni lucha (75). Ellos no pierden su vida, como sucede con los que se entregan al canto de las sirenas, ni conservan la conciencia que alerta de la regresión a una forma de existencia anterior, precisamente porque el loto significa el olvido y la pérdida de la voluntad. Por eso dicen los autores de *Dialéctica de la Ilustración* que se alcanza una felicidad análoga a la de los estupefacientes, felicidad que consiste más bien en una pérdida de conciencia de la infelicidad o del dolor. Pero esta no-infelicidad no es igualable a la felicidad anhelada. La felicidad de los comedores de loto es una felicidad falsa, aparente. Esto se debe no solo al hecho de que el retorno a un momento previo de la historia de la humanidad no puede concretarse acabadamente –aquí se produce solo como consecuencia de la embriaguez–, sino también a que la felicidad real tiene que ser verdadera, lo cual es solo posible como resultado, es decir, cuando es extensible y no momentánea.

Cada uno de los episodios míticos es, de esta manera, el contrapunto de la racionalidad de Odiseo y su barco, encontrando cada uno de ellos su momento de falsedad o de verdad en la dialéctica con el otro. El canto de las sirenas encuentra su momento de verdad en tanto que apela a la satisfacción de un impulso instintivo; la vara de Circe resalta el verdadero y natural costado animal de los hombres; el loto aleja el dolor y realiza, aunque sea en apariencia, el deseo más profundo de los humanos. Sin embargo, todos los episodios míticos resultan falsos en contraposición al barco de Odiseo que viene a encarnar la razón. La verdad de Odiseo reside en que libera a los hombres de la disolución del yo con la naturaleza en que caen los lotófagos, de la indiferencia con la animalidad causada por Circe y también de la amenaza para la vida que supone el canto de las sirenas. Odiseo busca alcanzar la felicidad como resultado del trabajo y de la historia, pero esa acción –y en esto radica su falsedad– acaba por realizarse a favor del eterno sometimiento presente, impidiendo que la felicidad llegue a ser más que una promesa futura. Esa exhortación del trabajo se vuelve, en el contexto del relato, una nueva forma de violencia.

### **La reconciliación con la naturaleza**

Ante la coerción sistemática de una moral neoliberal (*à la* Odiseo) que exige la disciplina, el sacrificio y la prudencia, *La mujer de los perros* (2015) de Laura Citarella y Verónica Llinás, encuentra en la naturaleza un modo de saltarse la lógica de la producción, el intercambio y la acumulación. Una vida natural que reencuentra a cada paso lo negado por la sociedad, un idilio que implica recobrar la corporalidad reprimida, un devenir-otro que busca la felicidad en el aquí y ahora. Pero la totalidad, de la que el utopismo animal se pretende negación, pronto retorna para mostrar las limitaciones del proyecto. Si bien el film se toma el tiempo necesario para mostrar con paciencia los momentos de descanso, ocio, contemplación y ataraxia que la vida urbana ya no ofrece y que recuerda con nostalgia (cada encuentro con la civilización no hará sino enfatizarlo: desde la doctora que le recomienda vida al aire libre al hombre que escribe un poema sobre la libertad de los pájaros, pasando por la amiga y su evocación del pasto de su infancia), cuando la mujer quiere prender fuego y no consigue fósforos, o debe reponer el agua del tacho que tumban los perros, esto le exige un esfuerzo que nuestra cultura técnica resuelve fácilmente. Ella escapa de la lógica social de las obligaciones para encontrarla luego bajo una forma no violenta, pero sí más desesperada; la renuncia de la sociedad y la elección de la vida en la naturaleza parece menos mitigar el esfuerzo que multiplicarlo.

Allí es por lo tanto donde el elogio ante el devenir-animal termina siendo la naturalización misma de la precariedad material: una cosa es recobrar nuestro impulso animal cosificado y otra es escarbar la basura para satisfacer una necesidad básica (aun cuando la

película no lo moralice). Cuando, por ejemplo, Fleisner dice que la película muestra una forma-de-vida sustraída a los poderes deformantes de lo humano (42), o Quintana sostiene que la mujer “se nutre de sus desechos de forma soberana” y practica una forma de “hedonismo” (133), o Giorgi postula que “desde la precariedad traza, o intenta trazar al menos, espacios de autonomía que la sociedad previa les negaba” (52), no podemos sino dudar de tales afirmaciones; no porque rechacemos tal moral en nombre de la que supuestamente se le opone, sino porque la película no hace sino problematizar de forma inmanente esas posiciones. No solo porque la supuesta independencia se consigue a partir de los *detritus* de una civilización de la que la protagonista todavía depende –aunque sea en una forma desplazada– para sobrevivir, sino también porque a medida que avanza el film no vemos otra cosa que su progresiva esclavización a las formas naturales.

El frío, el hambre y la enfermedad aparecen insistentemente como una amenaza que exige la consumación casi total del tiempo: la razón instrumental termina por imponerse eventualmente al aparente goce hedonista y desinteresado. Cada una de sus acciones comienza a pensarse, por lo tanto, desde el punto de vista de su conservación futura y así el instante soberano se diluye en el proyecto. Es lo que sucede en algún punto en los análisis de Deleuze (1993) sobre “Bartleby, el escribiente” y de Didi-Huberman (2012) sobre *El hombre sin nombre*: elogian la interrupción de la coacción sistemática, ensalzan el hálito de vida que excede a todas las formas de reproducción social, pero en tanto no emerge de allí un proceso de subjetivación que desafíe la estructura de la cual los personajes están todavía sujetos, terminan fetichizando la resistencia. De hecho, ambos se desentienden de las consecuencias de sus héroes (la muerte en uno y la repetición cíclica-ahistórica en el otro). No por nada cuando Quintana, Giorgi y Fleisner piensan la comunidad hombre-animal lo hacen excluyendo toda dimensión histórico-política del film. Elección que tiene su momento de verdad desde que el propio film decide dejar en fuera de campo toda historia previa al relato: lo que interesa es el transcurrir, nos dicen, no lo que sucedió antes. Ahora bien, que la mujer no exprese sufrimiento o pida nuestra piedad, o que la película no se proponga realizar una denuncia explícita sobre el presente, no implica necesariamente lo contrario.

### Naturaleza y mediación espiritual

La historia no deja, sin embargo, de inmiscuirse en el film a cada paso; tanto la del capitalismo vernáculo como la de la naturaleza, aunque una está anudada con la otra. En este sentido la película da cuenta de dos maneras distintas en las que no se puede renunciar a lo ya acontecido históricamente: por un lado, la mujer no puede escindirse completamente de la civilización, no solo en el instinto de supervivencia que la lleva a visitar el hospital, sino también porque el deseo espiritual se presenta en el nivel de lo inconsciente: el *Sugus* que se le figura es más que la mera satisfacción de una necesidad vital; es un lujo, aunque sea modesto, que supone un exceso en el contexto de un modo de ser primitivo. Que esto ocurra en un sueño lo vuelve más evidente: es un anhelo somático de algo más que naturaleza.

Por otro lado, la sociedad entre la mujer y los perros es una comunidad de iguales. Todos viven en armonía y libertad, sin coacción. Sin embargo, en la vida cotidiana, el perro persigue instintivamente los beneficios del trabajo humano sobre la naturaleza. Aunque el trabajo en la utopía animal sea mínimo, existe: hay que caminar hasta el río para tener agua, arrancar frutos de los árboles, revolver la basura, robar productos comerciales adquiridos por otras personas, cocinar, construir un rancho para cubrirse de las inclemencias del clima. Que estas intervenciones no sean tan nocivas para la naturaleza como las agresiones que produce la sociedad industrial, no deja de implicar la necesidad de que alguna transformación, trabajo, actividad, agresión persista para poder garantizar la vida –no solo la humana– sobre la tierra.

Ahora bien, que los perros –que por su constitución física se ven impedidos de modificar la naturaleza en la misma medida que un humano– elijan a cada momento seguir a esa mujer y vivir con ella, se justifica por el lazo afectivo que trasciende las especies, y también por el beneficio que los perros reconocen de forma inmediata como proveniente de la intervención humana sobre el entorno. La tendencia de los perros a los artificios racionales desmiente el anhelo humano por el retorno a lo natural. La utopía ingenua del retorno sin más a la inmediatez de la naturaleza supone una escisión total entre la vida civilizada y lo natural. Los críticos pecan de literalidad: creen que la naturaleza solo es accesible a través de la evasión de la sociedad y la relación con animales no humanos. Horkheimer advirtió la ingenuidad de identificar lo animal con los seres animados no-humanos cuando dijo “Al calificar de bestia al ladrón animal, se castiga afuera con taimada brutalidad lo que no puede extirparse adentro, en su propio interior: lo precivilizado” (*Apuntes* 42). Pero incluso la película sabe que no hay que ir a buscar la animalidad en otras especies, como si estuviera muy lejos nuestro. En la escena de las picadas de motos, que la protagonista contempla con extrañeza como si fuera un espectáculo, sobrevive una felicidad inmediata, estúpida, propia de la especie humana. Pero en ella late algo no muy distinto a las peleas de las cabras montesas entrecruzando sus cuernos.

De allí que al sustraer el relato de la historia y elogiar la “dimensión lúdica, abstracta, o quizá conceptual” (Giorgi 53) de dicha experiencia, los críticos terminan idealizando la naturaleza, y al hacerlo romantizan, naturalizan, encubren la precariedad. A pesar de esto, la historia no está totalmente ausente de sus análisis, sino que opera en ellos como un supuesto: el retorno a la inmediatez de la naturaleza debe funcionar como un correctivo a los vicios históricos de la vida burguesa. De hecho, el ridículo que Quintana advierte en la visita a la médica en tanto discurso protocolar, repetitivo y alejado de la singularidad del paciente (135), puede ser leído a su vez como ridiculización de la idealización de la vida natural, elogiada por la propia Quintana: la utopía del crítico coincide con la receta médica. Una tercera ridiculez no deja de ser evidente desde el punto de vista del espectador que, a diferencia de la médica, conoce la forma de vida de la paciente: si a la mujer de los perros le cabe la misma recomendación que a cualquier otra persona, salta a la vista que la vida en la utopía natural no es suficiente para evadir los síntomas de la vida urbana. Con ello se está indicando que la simple renuncia a la sociedad capitalista –lo que los críticos enuncian como posibilidad utópica– no basta por sí mismo como solución a los problemas actuales. El elogio de la supervivencia se vuelve, al descontextualizarlo, no la postulación de una moral alternativa y contraria a la lógica del capital (eso va de suyo), sino una apología inconsciente de lo que habría que criticar (para decirlo en términos de Adorno y Horkheimer: “en lugar de denunciar la injusticia de hoy, transfiguraron la de antaño” (253)). La precariedad ontológica butleriana se confunde así con la precariedad acontecida históricamente. De allí que la eliminación de las mediaciones históricas reproduzca, al mismo tiempo que la oculta, la configuración ideológica del devenir histórico-social. En algún punto, así como Buck-Morss describía el sentimiento siniestro de autoalienación que se desprendía del ejemplo husserliano de la autolesión de un dedo (209), hay en nosotros ante la afirmación utópica de la precariedad un malestar que ni mil referencias teóricas anticapitalistas pueden conjurar.

### Dialéctica de la animalidad

El problema, en definitiva, es que al no dialectizar nuestra relación con la naturaleza, el yo ya liberado de la sumisión a ella, “se olvida de las razones por las cuales la dejó atrás. Ese olvido es el que le permite idealizar la prehistoria magnificando sus rasgos positivos y minimizando los negativos” (Schwarzböck 49). Uno podría decir que en los críticos (y no en el film) estaría operando el –digamos– “síndrome” de *Grizzly man* (2005) de Herzog: solo porque se ha



realizado un procedimiento de angelización previo de la naturaleza uno corre el riesgo de olvidarse de que efectivamente ella puede ser peligrosa y de que en el momento de máxima intimidad puede de pronto devorarnos. Es lo que Herzog no deja de señalar a cada paso en sus películas:

Los osos eran perfectos. Pero de vez en cuando, Treadwell se enfrentaba cara a cara con la dura realidad de la naturaleza salvaje. Esta no cuadraba con su mirada sentimental en donde todo allí afuera era bueno y el universo estaba en armonía y equilibrio. Los osos machos a veces matan a sus crías para que las hembras dejen de tener que dar de mamar y estén listas para volver a fornicar. En este punto, difiero con Treadwell, parecería ignorar el hecho que en la naturaleza hay depredadores. Yo pienso que el común denominador en el universo no es la armonía, si no el caos, la hostilidad y la muerte (*Grizzly man*).

Yo veo obscenidad. La naturaleza aquí es vil y básica. Solo veo fornicación y asfixia y estrangulamiento y pelea por la supervivencia y crecimiento... y veo cómo todo se pudre. Por supuesto, hay mucha desdicha. Es la misma que está alrededor de nosotros. Los árboles aquí son desdichados, los pájaros también. No creo que canten, gritan de dolor... No hay armonía en el universo. Tenemos que acostumbrarnos a esa idea. Pero cuando lo digo, lo digo lleno de admiración por la jungla. No la odio, la amo. La amo con locura. Pero la amo en contra de mi mejor juicio (Blank).

En algún punto, tal como sostiene Horkheimer, esos brotes de violencia instintiva dan cuenta de la resistencia de la naturaleza a ser tratada como mero objeto, de reducir su existencia múltiple a una esencia tranquilizadora (*Crítica* 45). Es lo que sucede, por ejemplo, cuando se utiliza sin más la idea de animal para designar una unidad abstracta que abarca las diferencias irreductibles entre las especies (Derrida “El animal” 65). De hecho, pareciera como si el concepto de animalidad hubiera sido hipostasiado a partir de una determinada concepción de los perros: su gregaredad, su improductividad, su docilidad ¿Pero qué pasaría si la propia imagen de los canes se viera radicalmente transformada? Es lo que sucede por caso en *Les Chiens* (1979) de Alain Jessua. Dicha película sigue de cerca los avatares de una comunidad de los suburbios de París amenazada por el vandalismo, el robo y la violación. Para hacer frente a la situación, los habitantes recurren a una extraña solución: cada uno de ellos se hace de un perro estrictamente adiestrado para responder con violencia asesina a la violencia de los delincuentes. Es verdad que en cierto sentido los perros juegan un rol alegórico dentro del film, señalando a través de ellos el giro punitivista de los propios individuos y el miedo social hacia toda forma de alteridad; aun así, más acá de la metáfora, en la dimensión material del comportamiento de los perros se exhibe que estos no son meros seres estáticos, siempre iguales a sí mismos en cuanto a su bondad e incapacidad de obrar mal, sino que tienen por el contrario una historia, un devenir en el que establecen relaciones que los modifican, en donde se acentúan o repliegan determinadas características. El agenciamiento perro-humano puede incluso devenir fascista. Ni siquiera la naturaleza es ya puramente natural. De allí el contenido moral inadvertido de la idealización de los animales en contraposición a toda forma de racionalización social. Eso no implica, claro, afirmar –contrariamente– la necesidad de su dominio. Aunque en algún punto tampoco podemos pretender aspirar a una praxis que no suponga un mínimo grado de intervención sobre lo natural (para decirlo en términos de Derrida: “hay que comer bien”). Sí, al menos, a un modo de relación que no implique la coerción sobre lo otro. De allí que si la animalidad debe ser efectivamente reivindicada es porque ella nos recuerda que la historia siempre pudo haber sido de otra manera. Nadie ha dejado de señalarlo: la comunidad mujer-animal del film exhibe modos de vinculación ajenos a las jerarquías, la violencia y el vil interés

de nuestra civilización. Pero para que la comunidad no se vuelva un “obtuso vegetal” (Adorno y Horkheimer 75), una felicidad ajena al tiempo, más parecida a una quietud apática que a una forma de actividad, tal comunidad debe realizarse históricamente. El loto nunca fue la solución.

## Utopía animal

Adorno y Horkheimer reconocen al dominio humano sobre la naturaleza como un acto fundante y constante para la producción de la vida instrumentalmente racionalizada. La imposición coercitiva de la racionalidad instrumental sobre la naturaleza solo es posible a costa de una concepción de ella como una totalidad calculable y controlable, a la que, por la coincidencia entre su estructura con la del conocimiento científico, la voluntad humana puede imprimírsele con total éxito. Pero esa idea conlleva en sí misma otra que le es antagónica: la concepción de que todos los aspectos naturales que no han sido –¿aún? – dominados por la razón pertenecen a un estado de pureza natural, que tiene como rasgo característico el ser una absoluta otredad respecto de lo humano –teniendo en cuenta que, en el capitalismo, “lo humano” se identifica linealmente con la racionalidad instrumental. Estas formas antagónicas de comprender a la naturaleza coexisten en la sociedad burguesa y expresan, según Adorno y Horkheimer, dos formas de fetichización cuya persistencia solo reproduce y profundiza las condiciones tan lejanas a la libertad y la felicidad en que transcurre la vida de la sociedad contemporánea.

Cuando Giorgi, Quintana y Fleisner entienden la comunidad de la mujer y los perros de la película como una existencia en la inmediatez de la naturaleza, dejando de lado toda consideración histórica, no hacen más que reproducir una de las clásicas concepciones fetichistas que en el capitalismo se tiene de la naturaleza; más aún, cuando se reduce la naturaleza a los perros o el pasto, se profundiza el sesgo según el cual la naturaleza no puede más que ser algo externo al “animal racional”. Pero lo más peligroso de estas lecturas reside en el embellecimiento de esa existencia primitiva, porque romantiza y legitima al mayor de los bastiones de la era capitalista, a saber, la condena a habitar la extrema precariedad.

Cuanto más se aleja la humanidad de la naturaleza más irresistible nos resulta su encanto, al punto que Adorno sostiene que su evocación, en el reverso de la libertad que promete, da cuenta generalmente del cautiverio en el que estamos. De allí que no pueda haber una vuelta a la relación inmediata con la naturaleza, no solamente porque justificadamente hemos huido de esa relación por el peligro que significaba, sino también porque la naturaleza como tal, en su inmediatez, ya no existe. La naturaleza, propia y ajena, fue modificada por el trabajo humano, a tal punto que Adorno y Horkheimer plantean que la historia subterránea de la humanidad “es la historia de la suerte de los instintos y pasiones humanas reprimidos o deformados por la civilización” (251) ¿Cómo liberar el cuerpo y el pensamiento del movimiento mimético que llevan a asemejarnos a las máquinas que supuestamente debían liberarnos? Una posible respuesta parece insinuarse en la alegoría animal de “Sobre la génesis de la estupidez”. Así como el desarrollo y la atrofia de la sensibilidad del caracol dependen de un músculo (sus antenas), de la voluntad que lo hace proyectarse al exterior y el rechazo que lo hace retrotraerse a la masa protectora del cuerpo, el ser viviente en general se vuelve resultado de una delicada dialéctica interna entre el goce y el miedo ante lo exterior, entre la intensidad y la autoconservación. Es lo que ocurre con las incesantes preguntas del niño pequeño: según el grado de apertura o resistencia que encuentren en los adultos puede devenir o la obstinación juguetona que genera la evolución o el impedimento brutal que da lugar a una cicatriz imperceptible, a un endurecimiento. De allí que ellos sostengan que:

En toda mirada curiosa de un animal alborea una nueva forma de vida, que podría surgir de la especie determinada a la que pertenece el ser individual. No es solo esta determinación específica la que la retiene en la envoltura de su viejo ser: la violencia que

encuentra esa mirada es esa violencia, vieja de millones de años, que desde siempre lo ha condenado a su estadio y que frena, oponiéndose siempre de nuevo, los primeros pasos para superarlo (277).

En última instancia lo que los frankfurtianos postulan es que en la transformación de la relación con la naturaleza se juega la clave de toda utopía. Es lo que señala Adorno cuando pretende disolver el concepto mítico con el que aquella fue invariablemente pensada: “Por ‘mítico’ se entiende lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta a la historia humana y que aparece en ella como Ser dado de antemano, dispuesto así inexorablemente, lo que hay en ella de sustancial” (“La idea” 104). Al criticar los mitos de la eternidad, la repetición y la inexorabilidad de la naturaleza, para reemplazarla por una noción que retenga su elemento histórico, su transitoriedad, su finitud, éste vuelve consciente la posibilidad de que nazca de ella algo que rompa el círculo-de-lo-siempre-igual. En este sentido, cierto pensamiento poshumanista crítico ha fetichizado la idea de naturaleza, dotándola de una moralidad inherente: el retorno a la inmediatez perdida solucionaría por se todos los vicios del capitalismo tardío. Pero frente a ello la historia nos recuerda a cada paso lo que les sucede a aquellos que olvidan el derrotero que los produjo: son condenados a un infinito malo hecho a imagen y semejanza de la naturaleza inmóvil y eterna que celebran. De allí que la resistencia indeterminada no redunde en emancipación, sino que incluso por su misma indeterminación puede devenir reaccionaria (Postone 506). Es la razón por la que habría que imaginar una idea de felicidad que, atendiendo al componente somático del individuo, no implique la regresión ingenua a la naturaleza ni la completa disolución del yo que significa su identidad con aquella (la felicidad pensada siguiendo el modelo de la embriaguez). Nuevas comunidades no violentas que atiendan a las singularidades de aquellos involucrados pueden nacer a partir de ella.

### Obras citadas

- Adorno, Theodor. “La idea de historia natural.”. *Actualidad de la filosofía*. 1932. Paidós, 1991, pp. 103-134.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración*. 1944. Akal, 2007.
- Blank, Les. *Burden of dreams*. Largometraje. Flower Films, 1982.
- Buck-Morss, Susan, “Estética y anestésica. Una revisión sobre el ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte.”. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. 1992. La marca, 2005, pp. 169-222.
- Citarella, Laura y Llinás, Verónica. *La mujer de los perros*. Largometraje. El Pampero Cine, 2015.
- Deleuze, Gilles. “Bartleby o la fórmula.”. *Crítica y clínica*. 1993. Anagrama, 1996, pp. 98-128.
- Derrida, Jacques. “«Hay que comer» o el cálculo del sujeto.”. *Confines* 17, n17, 2005. Derrida en castellano [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/comer\\_bien.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/comer_bien.htm)
- \_\_\_\_\_ “El animal que luego estoy si(gui)endo (continuará).” *El animal que luego estoy si(gui)endo*. 2006. Trotta, 2008, pp. 15-68.
- Didi-Huberman, Georges. “Epilogo del hombre sin nombre.”. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. 2012. Manantial, 2014, pp. 245-268.
- Fleisner, Paula. “Comunidades posthumanistas: dos ejemplos de vínculos no especistas entre canes y animales humanos en la literatura y en el cine latinoamericanos.”. *Alea*, vol.20, n.2, 2018, pp.36-52, 2018. <http://www.scielo.br/pdf/alea/v20n2/1807-0299-alea-20-02-36.pdf>
- Giorgi, Gabriel. “Precariedad animal.”. *Boca de sapo*, N°21, año XVII, 2016, pp. 50-55 <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/Bds21.pdf>

- Habermas, Jürgen. "Horkheimer y Adorno: el enmarañamiento de mito e ilustración." *El discurso filosófico de la modernidad*. 1985. Katz, 2012, pp. 135-162.
- Herzog, Werner. *Grizzly man*. Largometraje. Lionsgate, Discovery Docs, 2005.
- Horkheimer, Max. *Apuntes 1950-1969*. Monte Ávila, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Crítica de la razón instrumental*. 1947. Sur, 1973.
- Jessua, Alain. *Les chiens*. Largometraje. A.J. Films, A.M.S. Productions, Les Films de al Drouette, Pacific Films, 1979.
- Leiss, William. *The Domination of Nature*. 1972 McGill Queen's University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Hispanamérica, cuarenta y cinco años". *Estudios de teoría literaria*, 6(12), 2017: 253-257.
- Postone, Moishe. "Interview with Moishe Postone: The Capital has limits does not mean that it will collapse." [entrevista de Hanza, Agon; Ruda, Frank]. *Crisis and Critique*, vol. 3, n° 3, 2016, pp. 501-517.
- Quintana, Isabel. "Parcelas de vida: el arte y sus restos.". *452°F*, N°17, 2017, pp. 122-138. <https://www.452f.com/index.php/quintana>
- Schwarzböck, Silvia. *Adorno y lo político*. Prometeo, 2008.