

Quién mira. Un curso con animales

Who Looks at? A Course with Animals

SERGIO CHEJFEC

New York University, EE UU

<https://orcid.org/0000-0001-6649-1736>

sgc5@nyu.edu

| Abstract: Two semesters ago I proposed a course around texts of different genres and moments, with the condition that they include representations of the animal, or directly animals. Each year the course is dedicated to literary forms and techniques. The fact that the readings refer to animals could be interpreted as a whim. But I do not think whims are irrelevant. Probably it happens the other way around: whim, curiosity, zigzagging exploration could be stimulating reading acts in order to question installed premises which in literature are frequent, largely because they are easily adopted. And yet, it was not a whim; it was an invitation to perform a test, imprecise in its results, as I will explain.

Keywords: Animals; Gaze; Literature; Photographs; Videos.

| Resumen: Hace dos semestres propuse un curso alrededor de textos de distintos géneros y momentos, con la condición de que incluyeran representaciones de lo animal o, directamente, animales. Cada año el curso está dedicado a formas y técnicas literarias. El hecho de que las lecturas debieran referirse a animales podía interpretarse como un capricho. No pienso que los caprichos sean irrelevantes. Probablemente ocurra al revés: el capricho, la curiosidad, la exploración zigzagueante podrían ser actos de lectura más estimulantes hacia la apertura y el cuestionamiento de premisas instaladas –que en literatura son frecuentes, en gran medida porque se adoptan con facilidad–. Y, sin embargo, no fue un capricho; era invitar a realizar una prueba, por otra parte bastante imprecisa en sus resultados como enseguida explicaré, aunque quizás perdurables.

Palabras clave: Animales; Mirada; Literatura; Fotografías; Videos.

1

En cierto punto de su polifacético ensayo “¿Por qué miramos a los animales?”, John Berger señala: “Lo que estamos intentando definir, porque la experiencia casi se ha per-

did, es el uso universal de signos animales para describir la experiencia del mundo” (1980, 13). Antes que un sistema de comprensión, Berger propone la recuperación histórica, también podría decirse política, de una relación material con los animales ya, para entonces, exiliada definitivamente al terreno de lo simbólico.

Cambiando los términos de la frase, se me ocurrió reunir un conjunto de textos cuyas presencias animales ayudaran a configurar una experiencia específica de la literatura. La animalidad no es un género; si en algún momento lo fuera, creo que se parecería a las historias de vidas, las memorias, las autobiografías o los testimonios; son formas aptas para describir el sufrimiento. En la medida en que la animalidad no es un género, la literatura carece de continuidad para describir a los animales –y de constancia, ya que debido a eso los animales pueden asumir los papeles más hiperbólicos y asumir los caracteres más contradictorios—. En otro párrafo, Berger sugiere que hace tiempo la mirada de los animales hacia nosotros, humanos, ha perdido todo significado.

Aun sin haber sido lo bastante hospitalaria como para asignar un género a los animales, supongo que la literatura es uno de los discursos más porosos para rastrear la existencia de esas miradas cuando aún tienen algún valor. Porque lo cierto es que la literatura es el dispositivo por excelencia, gracias a la discursividad, que registra la mirada de los animales hacia nosotros, miradas en las que busca encontrar un significado de esa presencia o condición, en primer lugar, y que en segundo lugar hace de esa búsqueda de significado, muchas veces, el sentido esencial de los relatos.

2

Una noche, Auguste Dupin le explica a su acompañante: “Yo no estaba especialmente atento a sus actos, pero en los últimos tiempos la observación se ha convertido para mí en una especie de necesidad” (Poe 1956, 344). Por su parte, Italo Svevo dice de Mario Samigli, autor triestino de una única novela: “Se puede decir que Mario era un mal observador, pero que era, desgraciadamente para él, un observador literario, de aquellos que pueden ser estafados con el mínimo esfuerzo porque saben hacer la observación exacta para deformarla enseguida a fuerza de imaginación” (1988, 128).

En “Los crímenes de la calle Morgue” y en “Una burla bien lograda”, la idea de observación orienta tanto el espíritu de las historias como los rasgos más formales de los relatos. La observación deductiva de Dupin recurre a pistas, versiones, comienzos, arranques, premisas, discordancias, para hilvanar más allá de lo que sugieren los hechos aquello que el relato irá describiendo. La observación moral de Samigli precisa escenarios, impresiones, sentimientos, inspiraciones, y así anticipar el camino de las acciones cuando la verdad se esconde y confunde.

Los animales en ambos relatos resultan imprescindibles, por la densidad semántica que poseen y por su relevancia en el desarrollo de las historias. Sobre ellos se proyecta una mirada indirecta, en Poe, y abiertamente directa en Svevo. Pero las conclusiones

que se extraen de esas visiones son menos asertivas en Svevo que en Poe, como si el grado de certeza, de verdad, que los animales revelan fuera proporcionalmente inversa a la forma en que son observados.

También son opuestas las actitudes animales en ambos relatos. El orangután de “Los crímenes...” mata cuando reproduce conductas humanas. Por su parte, los gorriones de Svevo estilizan su naturaleza para servir como vehículos de fábulas morales. El orangután observa a su amo mientras se afeita la barba; luego, mata al repetir lo que ha visto. Los gorriones devuelven, a través de las fábulas, la mirada con que Samigli los observa. La servicial disposición a transmitir mensajes ideológicos es propinada a los animales con la fuerza de un dato histórico. El orangután encarna la experiencia colonial; los gorriones actúan los efectos de la Primera Guerra.

3

Estas historias de Svevo y de Poe formaron parte del curso mencionado, que proponía repasar cuestiones de composición, desarrollo y procedimiento en relatos de ficción o no ficción. Me detengo en estos relatos a manera de ejemplo. El curso no apuntaba a la condición animal dentro de la literatura, aun cuando las resonancias ideológicas y conceptuales de esa condición hubiesen estado en la base, probablemente, de la idea o la inclinación hacia el tema. La intención era un poco experimental. Un programa no tanto a partir de clasificaciones críticas, como podrían ser géneros o formas de enunciación, tampoco alrededor de contenidos representados. Si se quiere más volátil, la idea era centrar el eje en los materiales.

La noción de material, un poco inasible o incidental si se la mira desde la crítica o la teoría, puede colorear diversos niveles de la composición. El material es una fuente de diseminación de valores de diferente tipo; quizás no tenga un marcado impacto en la naturaleza del relato, pero pone en escena sentidos ideológicos, no siempre aprovechables, a veces sobre-aprovechados, etc.

El material puede dictaminar el género, la estrategia de composición, el procedimiento, el sentido y hasta la interlocución implícita del relato. Pero también resulta un ingrediente engañoso, porque siendo eso, material, a veces se lo confunde con un recurso. Se confía en que el material justifique el texto y lo organice, confianza en la que interviene también la idea de género. En muchos casos, entre material y género se produce una impregnación que resulta difícil evitar.

Armar un curso es parecido a pensar una compilación, aunque en una compilación los textos hablan solos. Mi interés era que los animales estuvieran presentes en las lecturas, más allá de la función y significados particulares de esa presencia. Incluso propuse olvidar los animales, un *leitmotiv* constante, pero un poco huidizo, en la medida en que la inclusión respondía a un interés utilitario: el hilo que enlazaba textos muy diversos y alejados, precisamente para resaltar las particularidades de construcción que serían de este modo, acaso, más visibles.

En general, la crítica elige objetos que estén a la altura de sus premisas. Para mí, reunir obras heterogéneas referidas a animales es someter a prueba las posibilidades de una reflexión generalizadora, porque, naturalmente, traduce una batalla inacabable de interpretaciones; y, sobre todo, escenifica distintos grados y matices de presencias. Uno de los aspectos más impactantes de la literatura con animales es la dialéctica entre pasividad y elocuencia con que el autor se sirve para representarlos —y con ellos lo sentidos relacionados a sus figuras—.

Samigli adopta los gorriones de su ventana como protagonistas de fábulas morales. En ellas el escritor negocia con la realidad, más compleja que hostil en varios aspectos. Los gorriones forman una comunidad adventicia, personajes abstractos de historias efímeras en que la escasez baraja la privación, la codicia, la honestidad, la previsión, el egoísmo, la templanza, la desesperación, etc. Los gorriones son los artistas del hambre de Samigli, también hambriento, por su parte, de reconocimiento literario, cuya definitiva resignación se expresa en las piezas privadas y melancólicas a las que incorpora estos animales. Uno podría decir, los gorriones obedecen a Samigli; pero, en la escenificación de conflictos morales, asumen el papel de espectadores de su creador. (La economía de miradas que se establece entre Samigli y los gorriones probablemente merezca una atención particular. Es una relación no equivalente: es Samigli el que observa.)

5

En la primera reunión del curso se proyectaron dos videos. El *Manifestoon*, de Jesse Drew,¹ y la presentación de *Elderly Animals*, de Isa Leshko, sobre su registro fotográfico de animales ancianos.² Tanto el *collage* de dibujos animados que ilustra la lectura del *Manifiesto Comunista*, como las imágenes de Leshko, me parecieron ejemplos claros, podría haber usado muchos otros, del uso diverso y, sobre todo, eficaz, que narraciones diversas y por otra parte no necesariamente literarias, suelen hacer de los animales. Usos que podrían proponerse como ejemplos de lo que con ellos ha hecho la literatura o, más en general, la narratividad. El propósito fue desdramatizar, dentro de lo posible, la aparición o representación animal; quiero decir, proponer una cohabitación menos trascendente con esas presencias.

El video de Drew articula una doble descontextualización. La voz en *off* enuncia el *Manifiesto Comunista*, mientras la pantalla muestra un montaje de escenas de dibujos animados clásicos. La palabra ocupa su lugar de autoridad, es el mensaje grave. Las imágenes vendrían a ser lo lúdico y cambiante, lo que no se puede narrar por sí mismo porque existen para graficar el discurso que va desplegando el *Manifiesto*.

¹ Puede verse el *Manifestoon* en <<https://vimeo.com/33308685>> (15.11.2018).

² El proyecto de Leshko puede consultarse en <<http://isaleshko.com/elderly-animals/>> (15.11.2018).

Lo bajo o menor de las imágenes acompaña la altura de un documento político fundacional, instala una situación irónica que no se resuelve, perdura mientras dura el video. A la vez, el *Manifiesto* como pieza de propaganda política asigna a los dibujos animados un estatuto probatorio insólito, ya que son exhibidos como valedores de esa versión de la historia. Como solía ocurrir en los dibujos animados del pasado, en el *Manifestoon* son mayoría los animales. Las escenas en que aparecen pueden ser variadas: coreografías tayloristas, derrumbes mercantiles, colapsos de la naturaleza, darwinismo social, etc. El video permite verificar una vez más la aptitud de los animales para representar papeles distintos o descabellados, si bien siempre alineados con ciertas cualidades asignadas por las condiciones físicas o por la cultura, siempre fugaces esos roles hasta la llegada del próximo papel, como si su perenne situación de naturaleza, aun cuando sean personajes de un dibujo animado, naturalizara toda nueva versión de ellos.

Las fotos de Isa Leshko son un registro de animales ya viejos, de granja o de compañía. Y como el *Manifestoon*, las imágenes aluden en primer lugar a los hombres. Los atributos de la vejez que rodean a estos animales son humanos, incluso más, culturales. En primer lugar porque sabemos que en situaciones naturales —o tan solo normales— estos seres no podrían sobrevivir, y también por la serenidad y armonía con que las fotos los exhiben. En general están mirando a la cámara. Las imágenes proponen sujetos instalados más allá de su condición animal, poseedores de una subjetividad improbable en sus detalles espirituales, pero fotográficamente instalada en ellos. Como ancianos, la pregunta que se abre frente a su presencia es narrativa o semiológica: ¿qué nos dicen?, ¿cómo llegaron hasta ese punto?, ¿fue ensañamiento o cuidado?, ¿qué representan?

6

Otra de las lecturas del curso fue *Animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona. Allí la protagonista se va convirtiendo en reptil. También estuvo presente “El cocodrilo”, de Felisberto Hernández, donde el narrador hace el recuento de su conversión de concertista de piano a concertista del llanto. Ambos son textos *reptilíneos*, del trastorno y del devenir, con distinta dosis de materialidad. La idea del devenir como implicación del discurso con la vida, hasta trastornar la autoridad de quien escribe. El libro de Tarazona parece un diario; el cuento de Felisberto está escrito a la manera de las memorias. La pregunta que intenté formular fue si podía encontrarse una equivalencia entre el uso del presente y el tono epitelial y apariencial en Tarazona; y entre el uso del imperfecto y la postulación confesional e introspectiva en Felisberto.

Aunque suene inesperado, para los estudiantes de escritura creativa las preguntas relacionadas con las estrategias más básicas de la escritura (diría lo táctico, o sea, la idea sobre los tiempos que se quieren usar, el tono, el punto de vista, etc.), parecen detalles secundarios. Por lo tanto no es irrelevante mostrar cómo la presencia de sujetos

extraños, dobles, anfibios en su condición existencial, que son y no son a la vez, se encuentran especialmente sometidos a estrategias verbales de una manera quizás no más delicada, pero sí más específica.

Durante el curso la cuestión animal entraba de un modo o de otro, por la ventana o la puerta. Otro ejemplo: solo gracias a la condición de Tulip puede leerse la novela de Ackerley (1956) como un texto de formación que concierne a dos individuos dispuestos a alejarse lo más posible de su propia naturaleza, para mantenerse unidos.

O sea, más o menos de este modo el curso que describo se fue desarrollando. Los participantes se resignaron a dejar la cuestión estrictamente animal en un segundo plano de la conversación, aun cuando estuviera siempre presente y apareciera a cada momento, como esas cosas que dominan los ojos de uno aun cuando se aparte la vista. El dilema se hizo especialmente marcado cuando se discutieron textos como el de María Sonia Cristoff, *Desubicados*. La crónica de Cristoff no es condescendiente con los animales, pero la narradora asiste con angustia a la paulatina desaparición de sus presencias reales —aun cuando estas presencias reales sean meras construcciones de la cultura o la economía—, porque esa desaparición alude a una desaparición más profunda e ingobernable. Ingobernable hasta en términos verbales, incluso inaudible.

7

Bajo ciertas condiciones fáciles de verificar, en la literatura los animales pueden ser de una docilidad ejemplar. Son capaces de hacer, decir, etc., lo que uno quiera; están muy poco sometidos a las normas de lo natural —o más bien, están bastante sujetos a lo que para ellos dicta cada género—, solo a las reglas que el propio relato imponga. Pero a diferencia de otros formatos, como el audiovisual, en literatura obtienen algo a cambio. La recompensa que los animales obtienen de la literatura probablemente sea ínfima y no esté a la altura de la violencia que, fuera de ella, a veces también dentro, se ejerce sobre ellos. Igual es poco lo que pueden decir sobre esto. La recompensa es un reconocimiento; la calidad de observadores de la conducta humana. Desde Proust hasta Elena Garro, pasando por lenguas, estilos y autores, los animales actúan la mirada que, según necesidad nuestra, precisamos que proyecten sobre nosotros.

Los textos con animales son muy ejemplares para exhibir casos bastante particulares de construcción literaria, porque está amenazada o capturada por esa presencia. Pueden ser piezas muy aferradas a la convención o al género, o pueden estar definitivamente apartadas de alguna idea de convención, para ser pruebas tan solo de sí mismas.

Me hubiera gustado hacer algunas preguntas a los estudiantes en relación con esa presencia de lo animal en el curso. Sobre todo habría querido saber si se ha producido un cambio en su sensibilidad. No en la sensibilidad diaria frente a los animales, sino en la manera como piensan en ellos cuando leen o escriben. O también me habría gustado saber si creen, como lo creo, que todo el tiempo nos observan, hasta los más pequeños y escondidos que podamos imaginar.

- Ackerley, J. R. 1956. *My dog Tulip*. London: Secker and Warburg.
- Berger, John. 1980. *Mirar*. Madrid: Hermann Blume.
- Cristopff, María Sonia. 2006. *Desubicados*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hernández, Felisberto. 1983. "El cocodrilo". En *Obras completas*, tomo 3, 90-102. Montevideo: Arca/Calicanto.
- Poe, Edgar Allan. 1956. "Los crímenes de la calle Morgue". En *Obras completas* (Trad. de Julio Cortázar), 337-371. San Juan/Madrid: Universidad de Puerto Rico/Revista de Occidente.
- Svevo, Italo. 1988. "Una burla bien lograda". En *El viejo y la jovencita*, 91-165. Barcelona: Montesinos.
- Manifestoon*. USA. 1995. Duración: 8:20. Dirigido por Jesse Drew. <https://vimeo.com/33308685>.
- Tarazona, Daniela. 2008. *Animal sobre la piedra*. Buenos Aires: Entropía.

Fecha de recepción: 07.12.2018

Versión reelaborada: 02.12.2018

Fecha de aceptación: 16.01.2019