
vida animal. figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía

Valeria de los Ríos

Santiago: Metales Pesados, 2022.

ISBN: 978-956-6048-94-7

182 pp.

por david parra

diparra87@gmail.com

reseñas

En *Vida animal*, Valeria de los Ríos propone difuminar los trazos que delimitan las ficciones y convenciones en torno a lo humano y lo animal. Este proceso se lleva a cabo a través de dos movimientos: primero, a partir de un laborioso comentario acerca del problema de lo animal en la tradición del pensamiento occidental y, segundo, por medio de un rastreo de las figuraciones no humanas en distintos medios de representación. Este procedimiento que desmonta dicotomías y oposiciones contribuye a una cierta “destitución subjetiva”¹ de las identidades que se representan a sí mismas desde una “diferencia antropológica” o un “excepcionalísimo humano” (9). De este modo, el libro de la autora marca una interrogación que surge del cruce entre lo sensible y lo político.

1 Hay aquí una aproximación posible entre el libro de Valeria de los Ríos con la teoría psicoanalítica lacaniana, en la medida que la operación realizada por la autora contribuye a pensar una de las encrucijadas actuales del “malestar en la cultura”, a saber, las identificaciones simbólicas y las autorrepresentaciones imaginarias de lo humano que contribuyen a la depredación, a la acumulación y a la reificación del mundo y los otros.

Siguiendo el razonamiento de Emanuele Coccia en *Metamorfosis* (2021), la autora se propone pensar aquellas figuras que permiten diluir las jerarquías habituales que separan lo humano, lo animal y lo vegetal. La flor, por ejemplo, “es la prueba y la manifestación de un principio anatómico y plástico que confirma la idea de que tener un cuerpo ya no significa existir bajo una forma, sino tener la potencia de traducir toda forma en otra” (9). El ser-en-el-mundo, entonces, es un estado de “constante migración” que desmantela los intentos de fijar una “identidad



estable y monolítica” (8). Este punto de arranque supone una revisión de los presupuestos filosóficos respecto de lo humano y lo animal que anidan en la tradición occidental. Así, por ejemplo, el libro cuestiona la oposición dicotómica entre instinto y razón que, curiosamente, no estaba planteada exactamente así en el pensamiento aristotélico. Si bien para Aristóteles la capacidad de razonamiento, *logistikhōn*, es propia de lo humano, existiría una capacidad general para sentir, *aisthēsis*, de la que se desprende una *phantasia aisthētikē*, imaginación sensorial, de la que participan los animales más desarrollados. En este sentido, Aristóteles no niega la inteligencia a los animales. En cambio, con el cristianismo y el dualismo cartesiano, “comienza a usarse al animal como contraste para el hombre” (11). Esta oposición en que lo animal aparece como máxima forma de alteridad, contribuye a la justificación de distintas formas de violencia en un contexto denominado como “biopolítico” (Foucault, Agamben).

En el contexto contemporáneo, nos dice la autora comentando las Formas comunes de Gabriel Giorgi, la oposición binarista entre humano y animal, o entre “civilización y barbarie”, toma la forma de una distribución entre “persona y no-persona, entre vidas reconocibles y

legibles socialmente, entre las vidas a proteger y vidas a abandonar” (19). Si la figura de lo animal –agrega Valeria de los Ríos– “ha servido históricamente para excluir e incluso exterminar, también hace posible pensar nuevas formas de la política como otras formas de vida común” (54).²

Uno de los procedimientos escriturales que atraviesa el texto se orienta por un movimiento que desplaza la atención desde lo central a algo aparentemente accesorio, donde lo animal funciona como “elemento desestabilizador” (28) que desorganiza las relaciones habituales entre naturaleza y cultura. Así, por ejemplo, en la película *El hombre cuando es hombre* (1982) de Valeria Sarmiento, “[e]l signo animal se presenta como una alteridad que comúnmente se asocia a una su-puesta naturaleza, que le sirve a Sarmiento como un elemento disruptivo que desnaturaliza nuestras convenciones” (28). El signo animal, podría agregarse, funciona como un punto anamórfico que desarticula la perspectiva geométrica del sujeto del conocimiento: la mancha en la imagen que nos revela en nuestras contradicciones.³

Este procedimiento especulativo también se observa en el análisis que hace la autora de una obra de Bolaño, *Una novelita lumpen*, llevada al cine por Alicia Scherson. En la película, la figura animal “aparece como metáfora textual y como presencia extraña en los sueños de la protagonista” (45), lo que da lugar a una desestabilización del sujeto y

a la afirmación de la vida como pura virtualidad (Deleuze). Lo animal, como recurso visual, sirve en el filme para connotar procesos como la difuminación del “límite que define al sujeto –la clara distinción entre lo exterior y lo interior” (48). Esto tiene lugar, por ejemplo, en el uso del sueño en la película, donde “el cuerpo humano se equipara con el cuerpo animal” (53). El sueño revela el otro que soy: el animal que me habita y que desarma las identificaciones imaginarias propias de lo humano. Pero, también, el sueño se presenta como realización de una utopía: “un lumpen que deviene luciérnaga y que es capaz de soñar, afectivamente, con otros mundos posibles” (57).

Otro ejemplo es el análisis de *Vida de familia* de Alejandro Zambra, adaptada al cine por Cristián Jiménez y Alicia Scherson. Junto con analizar aspectos formales de la obra narrativa y su adaptación cinematográfica, la autora se detiene en los rasgos intermediales que contribuyen a una “ecología mediática contemporánea, en la que conviven libros, dispositivos de audio e imagen, teléfono e internet” (78). En este escenario, lo animal no ocupa un lugar central, sin embargo, no deja de tener un efecto disruptivo que genera interrogaciones a nuestra cotidianeidad. Por ejemplo, la presencia y desaparición del gato del protagonista permite, en la película, prefigurar otra “forma de vida posible” para Martín. En la película, “Martín le habla al animal, lo reconoce con su mirada y su palabra. El gato responde con un maullido como otra forma de vida, y en la escena aparecen los dos cuerpos enfrentados en un reconocimiento primordial” (74). El gato, señala Derrida citado por la autora, constituye una “existencia rebelde a todo concepto” (73). El gato, entonces, como figura que aparece, desaparece e interfiere el espacio de la narración, se transforma –con su aparente intrascendencia– en un punto de interrogación que permite hacer entrar lo animal, no como una simple alteridad construida desde el dualismo humano-no humano, sino como existencia que cuestiona lo interno y lo externo, lo familiar y lo no familiar.⁴

2 La propuesta de Valeria de los Ríos permite releer con un relieve distinto la tradición literaria. Por ejemplo, en un fragmento de *Glosa* de Juan José Saer, se observa una operación similar respecto del problema de lo animal: “. . .el caballo está demasiado cerca del hombre (a quien se le concede, sin mayores obstáculos teóricos, la posibilidad de tropezar), lo cual contamina el razonamiento de peligros antropocéntricos, sin contar además que esa proximidad del caballo con el hombre ha hecho depositario al pobre animal de toda clase de proyecciones simbólicas, a punto tal que, bajo tantas capas de simbolismo, ya es difícil saber dónde se encuentra el verdadero caballo. Por otra parte, creemos conocer demasiadas cosas sobre el caballo –nos parece que es fuerte, que es fiel, que es noble, que es aguantador, que es nervioso, que gusta de la pampa y que su mayor ambición es ganar el premio Carlos Pellegrini. Estamos convencidos de que, si militara en política, sería nacionalista, y, si hablase, lo haría como el viejo Vizcacha” (Saer, *Glosa* 79).

3 “En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro” (Lacan *Seminario* XI 103). En este sentido, lo animal revelaría la mirada (gaze), esa función pulsátil y evanescente que revela nuestro deseo.

4 No deja de ser llamativo –si seguimos la operación de pensamiento que la autora sugiere– que uno de los libros más conocidos escritos sobre la melancolía, *Estancias* de Giorgio Agamben, contenga un animal, un gato, en el epígrafe que condensa toda su propuesta teórica. Me refiero al famoso fragmento de Rilke que señala: “Ahora bien, la pérdida, por cruel que sea,

La escritura de *Vida animal* propone, entonces, reevaluar los detalles que han quedado sedimentados por el campo de las representaciones con que repartimos el orden de lo sensible. Estos detalles conforman series que permiten otras lecturas posibles. En el caso de la obra del fotógrafo Sergio Larraín, habitualmente leído como un autor “humanista” (86), la autora examina una serie de figuraciones de lo infantil y lo animal que permiten reconfigurar dicha aproximación a la obra del fotógrafo. En esas imágenes que la autora revisa, “la noción de vida animal y vida infantil exceden la perspectiva humanista y apuntan a concebir formas de comunidad, no centradas necesariamente en el hombre como sujeto hegemónico y en los valores orientados al progreso, propios de la concepción humanista tradicional” (87).

Estas imágenes fotográficas de Larraín se caracterizan por otorgar una centralidad inusitada a niños y animales, y por mostrar la “potencia del juego infantil o el movimiento activo de niños y animales” (93), incluso la imagen de un gato desenfocado –dice la autora– es “centro y margen al mismo tiempo” (93). Esta dialéctica entre el centro y el margen permite que aparezca lo desconocido en el campo de lo familiar. Al igual que en el cine –siguiendo el razonamiento de Jonathan Burt que la autora cita–, el animal “constituye una ruptura en el campo de la representación” (117), debido a su ambiguo estado de sobrecarga semántica y del colapso de las asociaciones simbólicas, lo que resulta revelador de la posición del animal en nuestra cultura.

Lo animal suscita también una lectura ética. Tal como señala De los Ríos –siguiendo los razonamientos de Simone Weil– “la fragilidad y la finitud poseen un tipo especial de belleza que es siempre inherentemente ética” (119). Lo que existe, en tanto está sujeto a la necesidad, debe ser amado. En *Perro muerto* (2010) de Camilo Becerra el canino aparece asociado a un paisaje erial, “lugar propio para criaturas aban-

donadas, donde la vida queda expuesta a la precariedad y a la violencia” (119). Es allí, nos dice la autora, donde surge el imperativo ético del cuidado frente a la vulnerabilidad.

Mirar a los animales supone también reconocer los contornos espectrales de su “perpetuo desvanecimiento” (122). La imagen del animal impacta nuestra mirada consciente y el sustrato inconsciente u onírico que articula nuestra relación con el mundo. De ahí que para Gabriel Giorgi en *Formas comunes* –señala la autora– la cuestión animal, en la escena biopolítica contemporánea, traiga “al horizonte de lo visible esos ordenamientos de cuerpos desde los cuales una sociedad traza las diferenciaciones y gradaciones entre las vidas a proteger y las vidas a abandonar” (123).

Estas diferenciaciones también son abordadas respecto del género. En *El hombre cuando es hombre* (1982) de Valeria Sarmiento, la directora se sirve del signo animal para desnaturalizar nuestras convenciones (136). Así, en la apertura de la película los animales aparecen en un paisaje naturalizado que muestra las relaciones entre humano y animal: el hombre domina la naturaleza, pero también los animales se muestran en movimientos, su agencia, “su mirada y su intención de liberarse del yugo humano” (140). En la escena de la danza folklórica, la película metaforiza y cuestiona el “triunfo del hombre por sobre la mujer en el proceso de seducción. . . donde la mujer ocupa el lugar del animal” (141). Esta puesta en escena permite reconocer las ficciones que estructuran las normatividades de género en nuestra sociedad.

Este nuevo libro de Valeria de los Ríos se inserta en la escena intelectual como una contribución al desmantelamiento de las ficciones que estructuran y delimitan distintas formas de violencia y exclusión. De ahí que su gesto fundamental sea situarse en el borde de lo humano y lo animal, para reconocer allí una serie de divisiones, jerarquías y constructos que producen y reproducen formas culturales de administración –biopolítica– de la vida y la muerte. En estos bordes, lo animal y lo humano se desdibujan, productivamente, al servicio del pensamiento crítico. La autora no solo reconoce temáticamente estas contradicciones de nuestra cultura, sino que también revisa con detalle los recursos formales del cine, la literatura y la fotografía, que per-

no puede nada contra lo poseído: lo completa, si se quiere, lo afirma; no es, en el fondo, sino una segunda adquisición –esta vez toda interior– y mucho más intensa” (Agamben 21). El fragmento proviene de un prefacio que Rilke escribió a “Mitsou: historia de un gato”, que son las ilustraciones de un joven pintor, Balthus, a los diez años cuando pierde a su gato. El gato –dice Rilke– “nunca entra de lleno en nuestra vida. . . en el momento en que os creéis que os pertenece del todo, el gato se queda un poco fuera” (30-31).

miten esclarecer estos núcleos problemáticos. De la misma manera, el libro no se contenta únicamente con denunciar los distintos modos de aparición de la violencia, sino que, además, reconoce y prefigura potencias y formas afirmativas de otras vidas –otros deseos– posibles, de otros modos de relación no orientados por la lógica del capitalismo.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. 1995. Trad. Tomás Segovia. Valencia, Pre-Textos, 2006.

Lacan, Jacques. *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Trad. Juan Luis Delmont-Mauri & Julieta Sucre. Buenos Aires, Paidós, 2010.

Rilke, Rainer Maria. “Prefacio”. *Mitsou: historia de un gato*. Trad. Juan Andrés García Román. Santa Cruz de Tenerife, Artemisa ediciones, 2006.

Saer, Juan José. *Glosa*. Buenos Aires, Seix Barral, 2021.