Animal Planet: televisión e imagen animal en *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued[1]

Valeria de los Ríos Escobar

En la novela *Bajo este sol tremendo* (2009) de Carlos Busqued, la omnipresencia de los medios masivos es indiscutible. Me interesa indagar en un aspecto específico de esta presencia mediática, a saber, el carácter visual y mediatizado de la presencia animal. En *Bajo este sol tremendo* el signo animal deja de asimilarse a las tradicionales divisiones binarias entre naturaleza y cultura, y pasa a formar parte de la cotidianeidad de los personajes, a través de sueños o de encuentros fortuitos.

Según John Berger, en su clásico ensayo de 1977 "¿Por qué mirar a los animales?", la desaparición del animal es una consecuencia central de la modernidad. Los zoológicos como instituciones modernas, surgidas durante la primera mitad del siglo XIX, son monumentos a la desaparición animal, que empieza a producirse alrededor del siglo XVIII, pero que se completa con el advenimiento del capitalismo industrial. Siguiendo a Berger, Akira Lippit señala en *Electrical Animal* que el avance humano coincide con el retroceso del animal; sin embargo, los animales nunca desaparecen completamente y más bien viven en un estado de perpetuo desvanecimiento: de allí que se su figura se haya vuelto espectral, similar a la de los muertos vivientes.

En *Bajo este sol tremendo*, la presencia animal está en todas partes: en la televisión con programas sobre la vida salvaje, en las casas, o en las calles. Según Gabriel Giorgi, en esta novela los animales "son a la vez puro espectáculo y puro recurso" (31): la luz televisiva y ubicua del Animal Planet "espectraliza al cuerpo animal al mismo tiempo que lo vuelve mercancía" (153). Cetarti, el protagonista del relato, se obsesiona con los calamares gigantes, ve documentales sobre ellos y sueña con esta especie de cefalópodo en extinción. Al encontrar una pecera con un ajolote en la casa de su hermano muerto, decide quedárselo.

1 Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt n.º 1130363 (CONICYT, Chile).

En la novela, el tiempo del animal –como señala Giorgi– es el tiempo de la extinción y la desaparición. Como los fantasmas, los animales asedian, retornan de su desaparición en virtud de su reproducción a través de medios de comunicación masivos. Me interesa sobre todo la noción de imagen animal presente en el texto, que en gran medida constituye una imagen mediatizada, es decir, transmitida por medios de comunicación masiva, como la televisión y revistas de corte popular, por ejemplo, *Muy interesante*. Esta presencia del animal en la imagen determina la mirada sobre él e impacta al sujeto humano en dos niveles: uno consciente y perceptivo, y otro inconsciente u onírico. El impacto sobre este segundo nivel contribuye al advenimiento, en el protagonista, de un devenir-animal, noción definida por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* no como una preferencia, una imitación, o una transformación en animal, sino más bien como la entrada en una zona de proximidad molecular que permite variar la extensión de la propia velocidad y lentitud, para modular la intensidad de los propios afectos

En *Formas comunes,* la hipótesis central de Giorgi es que la cuestión animal, desde el punto de vista biopolítico, trae 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. Pero si en la modernidad el animal funcionó como signo de una alteridad heterogénea sobre la que se ejerció jerarquías y exclusiones en torno a la raza, la clase, el sexo, el género o la cultura, en la época contemporánea ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo, de modo que es imposible asignarle un lugar preciso.

Según Lippit, el otro animal, a pesar de su borradura, hace su presencia conocida como un otro incognoscible al que sin embargo podemos mirar. Muchas veces el intercambio de miradas entre humanos y animales es considerado como un síntoma de alienación o como un ejercicio puramente narcisista, ya que es imposible interpretar la mirada del animal hacia el humano (Berger). Catherine Russell señala que el exotismo de los animales reside en algún lugar entre la excitación del espectáculo sexual y la otredad del sujeto etnográfico (cit. en Burt 42). Linda Williams propone una tesis cercana, al afirmar que en las fotografías de Edweard Muybridge se produce una conjunción entre lo perverso y lo científico, a través del deseo de mirar cuerpos en movimiento en secuencias fotográficas que muestran como objetos predilectos a animales y a mujeres desnudas.

En el relato de Busqued la mirada pornográfica y la mirada hacia los animales se cruzan en el personaje de Duarte, el expolicía y actual secuestrador que se encuentra digitalizando su colección pornográfica en VHS. Al explicarle a Cetarti lo que busca en esos filmes, dice que hay pornografía que se mira "por una curiosidad hasta dónde puede llegar la especie humana" (43), y luego reitera que para él lo interesante es "ver hasta qué cosa es capaz de hacer o dejarse hacer una persona" (45). Esa misma curiosidad se traspasa a la mirada sobre los animales que aparecen reproducidos en el Animal Planet, en recortes de prensa o en fotografías.

La imagen de un recorte de prensa con información sobre un supuesto monstruo marino y la de una revista *Muy interesante* con un reportaje sobre un calamar gigante son reproducidas en la novela. La noticia sobre el monstruo y sus tentáculos aparece en una sección del diario que Cetarti ojea para verificar el precio del auto que quiere poner en venta, y coincide con el encuentro de un programa de televisión en el que se muestra a un pulpo recorriendo un laberinto. Certati pega las imágenes de *Muy interesante* en la pared de la cocina de la casa de su hermano, y esas mismas líneas describen como pie de foto la imagen en el libro. El lector puede sucumbir a la tentación de leer la tipografía mínima de ambas notas de prensa, incluidas intermedialmente en el texto, cuyo objetivo es aparecer como documentos que atestiguan la existencia de esos animales a partir de referencias a figuras mitológicas como el Kraken o de la minuciosa descripción de la captura de un cefalópodo, con lo que se traspasa esa mirada perversa, exotista y pseudocientífica a quien lee.

Otra de las imágenes que Cetarti colecciona es la de un elefante de la India con la leyenda de su especie en latín, "Elephas maximus". Esta imagen no está reproducida en el libro como los recortes antes descritos, pero la figura del elefante espejea la presencia de otros elefantes dentro del relato (sin ir más lejos, la foto de la portada), la imagen de los elefantes que golpean puertas y matan a quienes las abren –historia vista en Animal Planet y relatada en dos oportunidades en la novela–, y la historia de la elefanta con estrés postraumático donada por un circo al zoológico de Córdoba. Esta elefanta no puede dejar de mover los pies, porque fue entrenada con descargas eléctricas para simular un baile. Aunque esta referencia no es explícita, el primer antecedente de un elefante electrocutado data de 1903, acción ejecutada por Edison, –inventor del gramófono, la ampolleta y el kinetoscopio– para demostrar las ventajas de la corriente continua por sobre la corriente alterna. En esta referencia

implícita se relacionan directamente la presencia visual del animal, el medio reproductivo, su muerte y su regreso espectral, todo marcado por el signo paradójico de la modernidad.

En una escala invertida a la ejecución de la elefanta, en la novela se describe la electrocución de insectos a través de una chapa de electricidad en casa del hermano de Cetarti, pasaje que a su vez remite a los métodos de tortura utilizados por la dictadura. El exterminio dictatorial está presente en otras imágenes contiguas a la imagen animal. Se trata de una serie de fotografías en blanco y negro de Duarte, que muestran operativos militares en una zona rural. En una de ellas se muestra a cinco hombres alzando el cadáver de una lampalagua de casi seis metros de largo. Hay aun otras fotos, aparentemente del mismo rollo:

> Eran fotos de operativos rurales, con la mayoría de los milicos vestidos de civil. En una, de fondo se veía una camioneta cosida a balazos. Entre el guardabarros y el comienzo de la caja, que era la porción que se veía, Danielito contó nueve agujeros de un calibre muy grueso. Su padre estaba en cuclillas, descans ando sobre la rodilla el brazo derecho con la pistola (la misma pistola con la que él acababa de matar a los perros) en la mano. A su lado había tres personas acostadas, cuyas caras habían sido tapadas con líquido corrector (150).

Más que ante una metáfora, nos encontramos aquí con una metonimia: la pistola que aparece en la fotografía es la misma que utiliza Danielito para liquidar a las mascotas semisalvajes de su madre, la misma que su padre empleara para amenazar y quizás incluso exterminar a tres desconocidos. Sería equivocado pensar que aquí nos encontramos ante una referencia a la lectura de Adorno y Horkheimer, para quienes la cultura humanista occidental depende de la exclusión del animal (de modo que las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial derivan de la fundación antropológica que separa a los hombres de los animales), aquí hombres y animales son equiparados sin distinción, dejando fuera toda alusión a lo humano.

En una escena en que se describe el escape de un cebú (analizada brillantemente por Giorgi en su relación con "El matadero" de Echeverría, como uno de los relatos fundacionales de la modernidad argentina), aparece la descripción de la agonía y muerte del animal, y con ello se prefigura la noción de devenir-animal de Deleuze y Guattari en el

personaje de Cetarti. La escena espejea al video del artista Bill Viola *I do not know what it is I am like* (1986), en el que el ojo mecánico de la cámara se acerca a un primerísimo primer plano del ojo de un búho. El movimiento de cámara da como resultado el reflejo de la propia cámara y del camarógrafo en el ojo del animal, creándose una fusión entre lo humano y lo animal a partir de la técnica.

En la novela, la escena es descrita así: "Minutos después llegó un camioncito del frigorífico, y cargaron al animal entre insultos sin ahorrarle ningún sufrimiento. Mientras lo acomodaban para poder cerrar la portezuela de la caja, Cetarti miró la cara del toro, que resoplaba como un motor viejo. Se vio a sí mismo en el reflejo convexo del ojo del animal. Ya no había furia" (118). En esta mirada a la pupila del Cebú, al que se compara con un aparato mecánico anticuado –una clásica analogía cartesiana del animal como máquina– hay algo que se le devuelve al protagonista: su propia imagen. Este cruce casi póstumo de miradas es significativo, ya que –según Jonathan Burt– frente a los animales, ante la ausencia de la posibilidad de lenguaje, el intercambio de miradas constituye la base de un contrato social.

En otro fragmento del texto se describe un sueño en el que Cetarti se vincula de manera similar al animal, espacio onírico en el que ambos devienen uno solo. La descripción es extensa:

> Soñó que él y su hermano estaban al atardecer en una playa. En la playa habían varado cientos de calamares gigantes inmaduros (cuerpos rosados de ocho o nueve metros de largo, tirados sobre la arena como globos irregulares un poco desinflados). Los cefalópodos agonizantes hacían centellar sin mucha fuerza sus ojos y movían torpemente los tentáculos. Impedidos de otra acción, agarraban montoncitos de arena y los dejaban deslizarse entre las ventosas, o palpaban piedras, caparazones de otros moluscos muertos o botellas de plástico. Cetarti y su hermano caminaban entre los calamares. Cetarti de alguna manera podía percibir vívidamente el estado de ánimo de los animales: una tristeza instintiva y un sentimiento de confusión ante las extrañas percepciones táctiles (el aire salino, la piel perdiendo humedad aceleradamente), la confusión por la luz potente y lo repentinamente pesado de los cuerpos. En un momento su hermano se detuvo y miró a Cetarti con la misma expresión grave que en la foto cuando eran niños. Se arrodilló al lado de uno de los cuerpos, señaló una parte de la cabeza y dijo algo. Cetarti no entendió. Le quiso pedir que

> le dijera de vuelta, pero se dio cuenta de que él, Cetarti, tenía los labios pegados. O directamente no tenía boca: no sabía, porque no se podía ver la cara (107-8).

Aquí es Cetarti el que no sabe cómo es, porque no puede observar su propia imagen. Con los labios pegados o directamente sin labios no puede hablar: parece haberse metamorfoseado, como Gregorio Samsa en el relato de Kafka, en un calamar gigante. Pero a diferencia de Samsa, aquí nos encontramos en un sueño. Me interesa principalmente el carácter corporal de esta descripción onírica: el cuerpo y sus sensaciones son las que predominan en el devenir animal, al punto que Certati es capaz de percibir el estado anímico del animal con una tristeza que califica de "instintiva", rechazando con ello cualquier lectura antropomórfica o proyectiva de este devenir.

La foto de Cetarti y su hermano, a la que se refiere la cita, es una imagen de infancia, que el protagonista recuerda en un sueño páginas antes. Certati sueña con un escarabajo venenoso, que en lugar de patas de insecto posee tentáculos. En el sueño, piensa que el insecto no lo morderá "porque está lleno de tristeza", al igual que los calamares varados. La imagen de él y su hermano –piensa–: "No parecía una foto, que es el registro congelado de algo que puede estar moviéndose. Era más como la filmación de algo que está quieto, tan quieto que parece una foto, hasta que algo en el cuadro cambia de posición: la hoja de una planta movida por la brisa, una mosca que se cruza frente a la cámara" (55).

Esta referencia a la fotografía y la quietud de una secuencia cinematográfica que de pronto empieza a moverse es una alusión a la noción teórica que vincula a la muerte con la fotografía (el noema de la fotografía como "esto ha sido" o la idea de la imagen fotográfica como *memento mori*) y al cine con los fantasmas y los muertos vivientes. Los animales retornan en esta novela, tal como lo señala Giorgi vía Lippit. Pero esta reescritura figurada de la escena final de "Las babas del diablo" de Cortázar está aparejada con otra cita a Cortázar al final del texto. Se trata, por supuesto, de su cuento "Axolotl", en el que la animalidad está fuertemente antropomorfizada. En *Bajo este sol tremendo*, en cambio, el devenir animal no tiene a lo humano como punto de referencia. La escena final muestra a Certati huyendo hacia Brasil, pero el vehículo de los secuestradores en el que viaja colisiona con una vaca. Como único sobreviviente, el protagonista recuerda al ajolote abandonado en su casa, alimentado por

última vez hace cuatro días, y se lo imagina preguntándose "a su tosca manera en qué momento una sombra borrosa vendría a echar alimento sobre la superficie del agua. Percibiendo el vacío y la lenta levedad del cuerpo, crecientes con el correr de los días" (182).

En definitiva, la presencia animal en *Bajo este sol tremendo* aparece como una irrupción en el campo de la representación, que produce cambios a nivel corporal y a nivel afectivo, alterando la percepción y señalando el lugar inestable de la distinción entre lo humano y lo animal. Esta presencia posee un cariz político, ya que a través de ella comienzan a diluirse y desdibujarse las divisiones binarias tradicionales, marcadas por la cultura y el poder, entre civilización y barbarie. El carácter mediatizado de la imagen animal es el que posibilita su aparición espectral en la cultura. Los animales reaparecen porque están mediatizados y reproducidos por los medios de comunicación masiva. Esta presencia impacta a nivel inconsciente y onírico en los sujetos, y en el caso de Certati, prefigura su devenir-animal.

Bibliografía

Berger, John. "¿Por qué miramos a los animales?". *Mirar.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998. 11-40.

Burt, Jonathan. *Animals in film*. London: Reaktion Books Ltd., 2002.

Busqued, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. "Becoming-Animal". *The Animals Reader.* Ed. Linda Kalof y Amy Fitzgerald. Oxford/Nueva York: Berg, 2007. 37-50.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

I do not know what it is I am like. 1986. Dir. Bill Viola. Independent Film.

Lippit, Akira. 2000. *Electrical Animal.* Minneapolis: University of Minnesota Press.