

La voluntad de las ovejas:

la poética de la elegía pastoral en dos obras audiovisuales.

Karina Jaufmann

karina.jaufmann12@gmail.com

Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina

San Carlos de Bariloche

Si quisiéramos referirnos a la existencia humana en función de su relación con el medioambiente, sin lugar a dudas lo primero que acudirá a nuestra mente como herramienta para organizar tal experiencia será el binomio campo-ciudad. Además de dividir el espacio natural en dos escenarios contrapuestos –que resultan claramente identificables por el tipo de edificación que presentan y son fácilmente delimitables a partir del tipo de actividad productiva que se desarrolla en ellos–, tal clasificación resulta eficiente para contrastar dos estilos de vida fundamentalmente distintos, representación que puede ser rastreada hasta la época clásica. Sobre los asentamientos concretos que –tal y como lo señala Raymond Williams (25) – en la historia real fueron increíblemente variados, se depositaron y generalizaron sentimientos intensos y categorías tanto positivas como negativas, para definir esos modos de vida, los cuales sirvieron como fermento para todo tipo de representaciones artísticas.

La poesía pastoral es un claro producto de tales representaciones, en cuyo eje encontramos la necesidad de establecer un contraste con el espacio urbano y la exaltación, en tal contraposición, de las mejores características de la vida campestre: la calma, el sosiego, la coexistencia armoniosa con la naturaleza, el placer de un trabajo honesto y bien hecho y la figura del pastor como depositario de todas esas virtudes, habitante privilegiado de este *locus amoenus*. Sin embargo, las relaciones entre el ser humano y la naturaleza que pueden rastrearse en la poesía pastoral no son producto exclusivo de tales idealizaciones. Desde las primeras expresiones poéticas que podríamos considerar como pastorales es posible identificar la presencia de la pérdida, a partir de la expresión de un apego sentimental a un tiempo pasado y/o a un *ethos* perdido (Watterson 135). Raymond Williams intentará identificar cuál fue aquel momento pasado idealizado, adentrándose en los siglos de tradición que la poesía pastoral comprende, y comparará tal experiencia a estar ubicado en una cinta transportadora que tiene una sola dirección de movimiento: hacia atrás. Su experiencia de búsqueda se transforma con esta revelación en un exitoso fracaso, al comprobar que ese tiempo pasado mejor es verdaderamente inalcanzable por estar directamente sometido a la valoración idealizada que el paso del tiempo permite. Resulta interesante considerar que, gracias a la variedad genérica y la fluidez temática que caracteriza a la elegía moderna, uno de los sitios donde encuentra residencia es en la expresión de una vida presente marcada por la tristeza y en la

rememoración de un pasado desvanecido, en el cual reinaba una alegría que se supone superior a la que es posible experimentar en el tiempo actual (Weisman 4).

En el film armenio *Vremena goda*, de 1975, lo pastoral y lo elegíaco se combinan en un lenguaje poético que desde las primeras escenas está cargado de un clima tan saturado de belleza como de opresión. La pantalla se inunda: un mar de vacas avanza frenéticamente. Corte brusco. La corriente que se agita ahora es de ovejas. Entre ellas se alzan los cuerpos de algunos hombres, vigilando la actividad desde las alturas. Su trabajo como pastores se limita a algunos golpecitos con una paja que parecen innecesarios, casi ceremoniales o performativos, más necesarios para ellos que para el rebaño, impasible en su marcha. Las voces invaden a intervalos el espacio sonoro, rebotando y abriéndose paso a través de la próxima boca de un túnel. Quizá sean esas notas, esa llamada, la verdadera fuente que reclama la obediencia de la procesión animal. Quizá sea la fuerza de la costumbre, de la repetición. Nos engulle la oscuridad. Las ovejas son ahora motas blancas, flotando en la penumbra. Podemos vislumbrar más hombres, ahora subidos a sus caballos. Cerrando la marcha unos faros, un motor, una bocina. La cadena de organización y producción a la que asistimos tiene un orden fijo de coerción: animal, hombre, máquina. Entonces la escena se vuelve confusa, la cámara tiembla en la oscuridad, confundida; oscila y tropieza entre cuerpos lanudos, crines, piernas, patas, voces. El estruendo funesto del vehículo se funde con los relinchos de la tracción a sangre. La pantalla funde a negro y aparece escrita en letras blancas la palabra *cansado*, en cirílico. La máquina y la bestia quedan excluidas de tal declaración de ánimo, se nos señala, así, la perspectiva única que orienta la experiencia de la que acabamos de ser partícipes: la humana.

El tono elegíaco de *Vremena goda* puede ser separado en varias dimensiones. La primera, como ya mencionamos, gira en torno a la actividad pastoril y su núcleo tradicional, en representación nostálgica, interrumpida por los faros de un vehículo que nos vuelven a situar en las últimas décadas del siglo XX. En segundo lugar, y de manera más sutil, la recurrencia del clásico tema de la poesía elegíaca pastoral, y a pesar de los siglos que nos separan, rastreado hasta las églogas primera y novena de Virgilio: el trastorno que conllevan las nuevas prácticas económicas –dato en absoluto menor para la Armenia finisecular– y su injerencia directa en quiénes acceden a la propiedad de la tierra. *Locus amoenus* y *locus horridus*, confluyendo en un mismo paisaje.

Si atendemos a la representación elegíaca del medio ambiente al considerar inminente su destrucción a manos de la actividad humana, resulta imposible no mencionar la elegía ecológica, la cual permitiría alejarnos –en primera instancia al menos– de la figura del pastor como voz central en la representación poética y de lo humano como eje de interpretación de la experiencia. Esta arista de la elegía «pide llorar por algo que no ha pasado del todo, que quizás ni siquiera ha pasado todavía» (Morton 253), alterando de esa manera el foco temporal para reposicionar la atención desde un pasado idílico, irrecuperable, a un futuro ineludiblemente aciago. Para Timothy Morton, en esta expresión elegíaca el futuro existe en dos formas posibles. En la primera forma, la devastación es total, y la elegía ya no es posible en tanto que no queda nada para poder lamentar su pérdida. En la segunda forma del futuro la devastación también es total, por lo cual no hay fin a la obra de duelo y la elegía no tiene fin posible. Esta lectura permite que se establezca una conexión con una nevadura de significado que es, sin duda, el corazón de la expresión elegíaca: la muerte, ya que «detrás del duelo por cualquier individuo dado que ha muerto hay un duelo más profundo por el destino del suelo en el que todos los muertos, anónimos o no, están enterrados» (Watterson 150). Sin embargo, como el mismo Morton señala, estamos ante una paradoja tan profunda como sencilla: ¿cómo podemos lamentar la pérdida del entorno natural si nuestra propia existencia de-

pende irremediabilmente de su existencia? ¿nos hemos alejado realmente de la figura del pastor como forma privilegiada –o incluso hegemónica– de percibir y relacionarse con el entorno natural?

Las escenas avanzan en *Vremena goda*. Ahora las ovejas son pasadas de mano en mano por los hombres que, erguidos arriba de sus caballos, logran salvar la distancia que separa los márgenes de un turbulento río. En los pequeños rostros animales encontramos el verdadero rostro del cansancio, de la resignación. Su sometimiento es mudo, detectable solo por contraste. Un caballo se encabrita contra la corriente. Las ovejas no. Zarandeadas por las manos y por las olas, se dejan sujetar por las patas, por el cuello, por la cabeza; se dejan empujar y revolver, tragan agua y empellones por igual, sin inmutarse. El cuerpo de una de esas ovejas se independiza del de su pastor por la fuerza de la correntada. Se sumerge en las aguas turbulentas, atrapada en una libertad onerosa. Apenas logra asomar la cabeza entre las olas, con un ligero e innato gesto de supervivencia cuando un pastor puede asirla de las lanas, dando tumbos con ella, sin soltarla, y logra retenerla antes de que su pequeño cuerpo reciba el frío abrazo de una roca. No sabemos si percibió la proximidad de ese letal filo porque no llegamos a dilucidar el rostro de la oveja, tras la piedra, entre las olas; solo las manos del pastor que se sujeta al borde rocoso. Solo el alivio de esas manos importa, el trabajo cumplido. La travesía continúa. Tres pastores avanzan montaña abajo. Sentados, se deslizan en la nieve, usando sus cuerpos como un trineo. Cada uno lleva a una oveja sujeta entre los brazos y en su falda. Vemos distintos niveles de organización de las extremidades ovinas y de delicadeza para garantizar su descenso. Los cuerpos bípedos y cuadrúpedos, sin poder erguirse, dan tumbos; la nieve cede bajo ellos, se desmorona y los arrastra a los seis: hombres y bestias. Pronto la nieve se vuelve tierra. Los rostros humanos se contorsionan de dolor. Los rostros ovinos no transmiten nada. La voluntad de las ovejas es el mayor misterio al que asistimos hasta ahora.

Tras el recorrido que hemos atravesado queda preguntarnos ¿puede abordarse una elegía pastoral sin la perspectiva del pastor como ordenadora de experiencias y sentidos? El trabajo elegíaco realmente difícil, propone Morton, consistiría «en llevar a la plena conciencia la realidad de la interdependencia humana y no humana, de una manera que amenace la forma cómoda en que los humanos aparecen en primer plano y todo lo demás está en segundo plano» (256). Sin duda sería válido aplicar esta lectura a *Vremena goda*, y en las escenas mencionadas podemos notar la emergencia de esa doble figura. Es posible problematizar, como intentamos demostrar, la perspectiva humana como hegemónica. Sin embargo, esta lectura la logramos por contraste, por intentar acceder y ocupar su lugar casi vacío, por hacernos la pregunta que quizá hasta resulte ridícula: ¿qué sucede en estas escenas con la voluntad de las ovejas? Estos interrogantes quizá no resulten tan estrambóticos si tenemos en consideración que

el animal, la cuestión animal y, en general, la cuestión de lo viviente (...) les sirvió a diversos materiales culturales recientes para traer a la superficie, al horizonte de lo visible, esos ordenamientos de cuerpos desde los cuales una sociedad traza un campo de gradaciones y de diferenciaciones entre las vidas a proteger, a cuidar (...) y cuáles son los cuerpos y las vidas que se abandonan, que se reservan para la explotación, para la cosificación, o directamente para el abandono o la eliminación (...). El animal ilumina un territorio clave para pensar esas distribuciones y esas contraposiciones en la medida en que condensa la vida eliminable o sacrificable. (Giorgi, 15-16)

Al transgredir voluntariamente esta frontera que Giorgi señala sin duda nos sería posible identificar algunos de los materiales que tensionan tales ordenamientos de los cuerpos. Podríamos mencionar el trabajo de Linda Brant (101), quien selecciona huesos de animales descartados por los mataderos para limpiarlos, lijarlos, pulirlos y luego fotografiarlos, en un intento de repensar la culpa que le genera enfrentar su corporalidad con los restos de aquellos cuerpos reservados para la muerte, cuerpos pasibles de sacrificio. En la misma línea podemos mencionar trabajos como *Human mask* de Pierre Huyghe y *Dawn Chorus* de Marcus Coates. Si bien estos materiales habitan

en ese territorio fronterizo, tan incómodo como provocador, que se abre en la contemplación de la existencia del animal no-humano, todavía nos queda pendiente interrogar a una obra audiovisual cuyo lenguaje poético nos remita a la elegía pastoral y cuyo eje de representación logre oscilar por fuera del poderoso campo gravitatorio de la experiencia exclusivamente humana.

En *Arise!* la mirada antropocéntrica compite con la de una animalidad latente. En la segunda toma de este film del 2005 podemos ver la misma marea ovina que en *Vremena goda*, pero esta vez su movimiento es enérgico, efecto que quizá, paradójicamente, se potencia por la cámara lenta. Los movimientos de la pastora son casi opuestos y a la vez idénticos a los de los pastores armenios: enfrenta a las ovejas para forzarlas a salir de su corral, sus movimientos casi parecen una danza, gráciles –las rodillas flexionadas, los brazos abiertos– mientras la luz se filtra por entre las ramas del techo. La pastora alza a una oveja con los gestos de la experiencia. Vemos su figura de perfil que avanza decidida, pero es la oveja quien nos mira directamente, a través del lente. Ahora ubica a la oveja en el margen del río, camina unos pasos con ella, acompaña con firmeza su temor, y permite que la oveja continúe con su marcha sola; la cámara nos ofrece el sosiego de sus movimientos espejados en la corriente de agua a la que se enfrenta. En la última escena la figura de la pastora se recorta contra el cielo, con la oveja en primer plano. La poética de *Arise!* pone en tensión las bases de la elegía pastoral al representar una dinámica que se abre a nuevas formas de interpretación. En ella vislumbramos el plano de existencia que describe Gabriel Giorgi, en el cual

la vida animal empezará, de modos cada vez más insistentes, a irrumpir en el interior de las casas, las cárceles, las ciudades; (...) sobre todo, allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos, allí donde el cuerpo se vuelva un protagonista y un motor de las investigaciones estéticas a la vez que horizonte de apuestas políticas, despuntará una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana. En estos materiales el animal cambia de lugar en los repertorios de la cultura: la distinción entre humano y animal, que durante mucho tiempo había funcionado como un mecanismo ordenador de cuerpos y de sentidos, se tornara cada vez más precaria, menos sostenible en sus formas y sus sentidos, y dejará lugar a una vida animal sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y, en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar en un *continuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano. (12-13)

En *Arise!*, ese mecanismo ordenador de cuerpos y sentidos se destruye sin vacilación pero sin grandes gestos que intenten dirigir a nuevas lecturas, por el simple hecho de dar testimonio a esa forma imprecisa de la existencia en conjunto. La vida animal retratada, sin forma precisa en oposición al reino de lo exclusivamente humano, da lugar a un contagio preciso. Queda preguntarnos a quién interpela el título, a qué cuerpos, a qué especie se dirige. Quizá, hacer esa distinción sea precisamente lo que sea contraproducente. Quizá, como la voluntad de las ovejas, el límite sea difícil de rastrear y lo mejor sea admitir nuestro irremediable desconocimiento.

Referencias bibliográficas / filmográficas:

Aloi, Giovanni. «Marcus Coates - Becoming Animal». *Antennae*, Vol. 4, 2007: 18-20.

Brant, Linda. «The unmourned». *Antennae*, Vol. 40, 2017: 101-106.

Coates, Paul. «Moving Pictures at the Edge of Stasis: Elegy and the Elegiac in Film». *The Oxford Handbook of the Elegy*. Ed. Weissman Karen. Nueva York: Oxford University Press, 2010. 585-600.

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

Guzmán, Rubén, director. *Arise!* Raymond Beluga Studio / MMV, 2005.

Huyghe, Pierre, director. *Human mask*. Los Angeles County Museum of Art y The Metropolitan Museum of Art, 2014.

Morton, Timothy. «The Dark Ecology of Elegy». *The Oxford Handbook of the Elegy*. Ed. Weissman Karen. Nueva York: Oxford University Press, 2010. 251-271.

Peleshian, Artavazd y, Mikhail Vartanov, directores. *Vremena goda*. Yerevan Film Studio, 1975.

Watterson, William. «Nation and History: The Emergence of the English Pastoral Elegy». *The Oxford Handbook of the Elegy*. Ed. Weissman Karen. Nueva York: Oxford University Press, 2010. 135-152.

Weisman, Karen. «Introduction». *The Oxford Handbook of the Elegy*. Ed. Weissman Karen. Nueva York: Oxford University Press, 2010. 1-9.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.