

PASAJES

DE PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

2023(2) / PVP 15 €

Pensar el cine en España: de los orígenes a los años sesenta

José Enrique Monterde, El cine en España: algunas observaciones historiográficas • Josep Casals Navas, El cine, el inconsciente y las cosas mudas • Marta Piñol Lloret, La imagen cinematográfica: algunas reflexiones propuestas por el pensamiento español • María Adell, De divinas a humanas: evolución del concepto de estrella en el pensamiento cinematográfico español (1925-1952)

ENTREVISTA

José Enrique Monterde y Marta Piñol Lloret, Del pensamiento cinematográfico hoy. Entrevista a Ángel Quintana

Los animales no humanos y la cultura

Claudia Alonso-Recarte, Introducción. Los animales no humanos y la cultura • Margarita Carretero González, Estudios veganos, activismo académico y la paradoja del referente ausente • Lydia de Tienda Palop, Acciones intencionales y estatuto moral en los animales no humanos • Javier de Lucas, El lenguaje y la defensa de los derechos de los animales. El ejemplo de los «defensores de los toros» • Carlos Taberner, Capibaras, lobos, alimoches y lirones. Los animales como coproductores de narrativas de modernización científico-tecnológica (*El hombre y la Tierra*, 1974-1981) • Vicent Cucarella Ramón, Animalidad y racialidad en la narrativa de Toni Morrison • María Teresa Lajoinie Domínguez, (Re)presentar al animal vivo en la escena francófona contemporánea. El caso de *Temple du présent – Solo pour octopus* (2021)

ENTREVISTA

Claudia Alonso-Recarte, «Les debemos visibilidad». Entrevista a Jo-Anne McArthur, líder en el fotoperiodismo animalista.

TEMAS

Katja Müller, El futuro del conocimiento archivístico de la antropología. Cómo pueden circular los objetos digitalizados • Daniel Lvovich, Logros y dilemas de la Historia Reciente en la Argentina

LIBROS

Toni Morant i Ariño, (Daniel Lvovich, *El águila y el haz de flechas. El espionaje de Estados Unidos al falangismo en el Río de la Plata, 1941-1944*) • José Antonio Ramos Arteaga, (Gracia Trujillo, *El feminismo queer es para todo el mundo*)



DOSSIER 1: *Pensar el cine en España: de los orígenes a los años sesenta*
 Coordinado por José Enrique Monterde

- José Enrique Monterde*, El cine en España: algunas observaciones historio-
gráficas 3
- Josep Casals Navas*, El cine, el inconsciente y las cosas mudas 21
- Marta Piñol Lloret*, La imagen cinematográfica: algunas reflexiones propues-
tas por el pensamiento español 33
- María Adell*, De divinas a humanas: evolución del concepto de estrella en
el pensamiento cinematográfico español (1925-1952) 47

ENTREVISTA

- José Enrique Monterde y Marta Piñol Lloret*, Del pensamiento cinematográ-
fico hoy. Entrevista a Ángel Quintana 63

DOSSIER 2: *Los animales no humanos y la cultura*
 Coordinado por Claudia Alonso-Recarte

- Claudia Alonso-Recarte*, Introducción. Los animales no humanos y la cultu-
ra (Editorial) 71
- Margarita Carretero González*, Estudios veganos, activismo académico y la
paradoja del referente ausente 77
- Lydia de Tienda Palop*, Acciones intencionales y estatuto moral en los ani-
males no humanos 89
- Javier de Lucas*, El lenguaje y la defensa de los derechos de los animales. El
ejemplo de los «defensores de los toros» 103
- Carlos Tabernero*, Capibaras, lobos, alimochoes y lirones. Los animales como
coproductores de narrativas de modernización científico-tecnológica
(*El hombre y la Tierra*, 1974-1981) 115
- Vicent Cucarella Ramón*, Animalidad y racialidad en la narrativa de Toni
Morrison 133
- María Teresa Lajoinie Domínguez*, (Re)presentar al animal vivo en la escena
francófona contemporánea. El caso de *Temple du présent – Solo pour octo-
pus* (2021) 149

SUMARIO

ENTREVISTA

- Claudia Alonso-Recarte*, «Les debemos visibilidad». Entrevista a Jo-Anne McArthur, líder en el fotoperiodismo animalista. 167

TEMAS

- Katja Müller*, El futuro del conocimiento archivístico de la antropología. Cómo pueden circular los objetos digitalizados 183
- Daniel Lvovich*, Logros y dilemas de la Historia Reciente en la Argentina 194

LIBROS

- Toni Morant i Ariño*, Entre realidad y la percepción del FBI: el fascismo español en Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial (Daniel Lvovich, *El águila y el haz de flechas. El espionaje de Estados Unidos al falangismo en el Río de la Plata, 1941-1944*) 207
- José Antonio Ramos Arteaga*, Un entonces y un allí para la utopía *queer* (Gracia Trujillo, *El feminismo queer es para todo el mundo*) 214

El cine en España

Algunas observaciones historiográficas

José Enrique Monterde
monterde@ub.edu

Los estudios sobre cine centrados en el panorama español pueden desarrollarse a partir de dos ejes, obviamente entrecruzados, pero también con perspectivas autónomas. Se trata, por un lado, de aproximarse a la historia del «cine español», dirigiendo la atención hacia el devenir de la producción cinematográfica en España, desde una perspectiva industrial, artística, ideológica, crítica, etc. Paralelamente, se pueden estudiar otros aspectos del «cine en España», que pueden abordar, por ejemplo, la circulación de films extranjeros tanto en los canales de distribución y exhibición nacionales como bajo el enfoque de la recepción crítica o las influencias provocadas (MONTERDE-PINOL, 2015). Pero también se pueden estudiar otros aspectos relativos al devenir del cine en España, como serían aquellos que afectan a la institucionalización del cine en España; caso, por ejemplo, del papel de la crítica cinematográfica (NIETO y MONTERDE, 2018) o el movimiento cineclubístico, entre otros. Y dentro de este ámbito radicaría lo que se puede considerar como el «pensamiento cinematográfico» desarrollado por autores españoles o al menos en España¹ (pues algunos prosiguieron esa labor en el exilio de posguerra), tanto en su dimensión llamemos teórica como en la aproximación más o menos divulgativa al cine mundial. La conjunción de ambos ejes y sus interrelaciones corresponden a la plenitud del trabajo historiográfico que el cine requiere.

DE LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

Si nos centramos en el primer ámbito, la historiografía del «cine español», parece evidente que se pueden determinar dos tipos de aproximación y dos períodos

1. En ese ámbito se inscriben los dos volúmenes surgidos del proyecto I+D+i con referencia PID2019-109447GB-I00: MONTERDE, J.E. Y J. CASALS (eds.): *Un arte nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (I)*; y ADELL, M., M. PINOL y M. POLO (eds.): *Visiones del cine. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (II)*, ambos a cargo de Ed. de la Filmoteca, Valencia, 2023.

muy definidos. De una parte, cabe distinguir las escasas publicaciones que han tomado en consideración todo el arco cronológico del cine español (obviamente limitado en función del año de publicación), frente a aquellas que abordan algún aspecto más concreto, sea en su delimitación cronológica (como el cine de los primeros tiempos, del cine mudo o sonoro, antes y después de la Guerra Civil, del régimen franquista, de la transición democrática, de la etapa socialista, etc.), en su expresión genérica (terror, comedia, etc.) o temática (el cine «histórico», las relaciones con la literatura, el teatro y las restantes artes...), o sobre las tendencias estéticas (realismo, sainete, humor negro, esperpento...); en definitiva, los tratamientos monográficos de los múltiples aspectos que pueden desplegarse en el panorama cinematográfico.

En segundo término, debemos reseñar una cierta regeneración de la historiografía sobre el cine español –que se distancia en número de las escasas publicaciones anteriores– ocurrida a partir de principios de los años noventa. Varios y diversos aspectos han determinado el nacimiento de lo que pudiéramos calificar como «nueva» historiografía del cine español: por supuesto que el cambio de régimen fue un elemento impulsor de un lógico revisionismo, aunque de efectos bastante retardados, puesto que en los años de la Transición había –también en el terreno cinematográfico– asuntos más apremiantes.

Pero se aliaron muchas otras circunstancias favorables, algunas originadas en la renovación iniciada en el campo historiográfico internacional y su interconexión con planteamientos teóricos (pongamos como ejemplo preclaro el Congreso de Brighton de 1978, sobre el cine de los primeros tiempos); pero sobre todo por otros factores: la consolidación progresiva de una nueva generación de historiadores, muchos de los cuales provenían del ámbito universitario y pasarían progresiva y lentamente a ocupar posiciones en él, lo cual venía coadyuvando a la creciente presencia del cine en los planes de estudio de diversas especialidades; eso también derivó en una ampliación del mercado editorial cinematográfico, lo que auspició la apuesta de algunas editoriales de cierta relevancia por las colecciones cinematográficas (caso de Cátedra y Paidós, fundamentalmente); lo cual se vio acompañado de la aparición de algunas revistas cinematográficas, bajo un enfoque más académico que crítico (caso de *Archivos de la Filmoteca*, *Secuencias*, *Nosferatu*, *L'Atalante*, *Fotocinema*, etc. frente a *Dirigido por...*, *Casablanca* o *Cahiers du Cinéma-España*, luego *Caimán*. *Cuadernos de Cine*, mientras *La Mirada* o *Contracampo* intentaron una vía intermedia); la incorporación de instituciones como filmotecas, festivales de cine y otras instituciones públicas y privadas, etc. A todo ello aún cabe añadir la mayor apertura de los archivos fílmicos, en lo relativo tanto al acceso de sus fondos como a la labor de recuperación-restauración de films perdidos, olvidados, ignorados, etc. E incluso se puede aludir a los cambios tecnológicos, desde las difusiones fílmicas televisivas hasta la introducción de los videocasetes (y luego DVD y otras opciones informáticas) que permitieron la difusión y el incremento de la capacidad de revisión y análisis de films antiguos o

de rara procedencia, dados no solo su fácil movilidad y reproductibilidad, sino también la capacidad de la pausa, el retorno atrás y la repetición, tan idóneas para el análisis de los films.

De hecho, las mejoras en el trabajo historiográfico no eran muy difíciles, si se considera la valía de los contados libros que antes de los años setenta trataron la historia del cine español². Ante todo, es considerable su escasez, que como mínimo refleja el desinterés por el tema en nuestro panorama cultural, incluso comparado con la abundancia de reflexiones superficiales, jeremiadas sobre el estatuto del cine español, descalificaciones globales o exaltaciones interesadas por motivos políticos o religiosos de determinados films, que abundaron gracias a la facilidad de exposición en la brevedad de un artículo periodístico o en lo efímero de una conferencia pública; pero raras veces se transponían esas propuestas a la magnitud –aunque fuese en número de páginas– de un libro. Así, podemos remontarnos a 1925, cuando Alfredo Serrano publica en Barcelona *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España (Su pasado, su presente y su porvenir)*. Obviamente, su interés se reduce a los pocos años de vida del cine en general, aunque sí atiende brevemente al «Proceso histórico de la producción en España» y a «Cómo se ha desarrollado la industria de la película española»; con todo, ya aparecen las lamentaciones, que serán habituales en el futuro, al añadir el capítulo «Causas de la vida precaria de nuestra producción cinematográfica».

Habrà que esperar hasta 1941 para encontrar una nueva aproximación historiográfica, ahora por parte de uno de los más prolíficos escritores cinematográficos españoles, como fue Fernando Méndez-Leite von Haffe: su *Cuarenta y cinco años de cinema español* sería el precedente de la aportación más importante a la historiografía tradicional: los dos volúmenes de la *Historia del cine español* (1965), definido por José Luis Borau, en su *Diccionario del cine español* (1998), como un «cúmulo de citas descriptivas de valoración muchas veces arbitraria»; aunque se acusen algo más que simples errores u olvidos, como es el caso de la inexistencia de Luis Buñuel, en sus abundantes páginas, se refleja una concepción abrumadoramente acumulativa, muchas veces acrítica, carente de una mínima estructuración del contenido histórico, más acá de la mera sucesión cronológica de datos, solo comparable con la vacuidad y gratuidad de los comentarios que los acompañan. Evidentemente, esa abundancia de información casi en estado bruto –la mayor parte de las referencias a los films no van mucho más allá de desgranar sus fichas técnicas y artísticas– puede resultar hasta cierto punto útil, pero apenas se integra en una concepción historiográfica razonable. De todas formas, editada por la editorial Rialp, significó la obra más importante en su especialidad, compendio de las limitaciones de la historiografía hispana hasta los años setenta.

2. Dejamos aquí de lado los capítulos que sobre cine español puedan contener las –curiosamente– más numerosas historias generales del cine, de publicación concentrada en pocos años, como las de Antonio del Amo (1946), Josep Palau (1946), Ángel Zúñiga (1948), Sebastià Gasch (1948), Carlos Fernández Cuenca (1949) y M.^a Luz Morales (1950).

No obstante, hay que retroceder hasta mayo de 1949 para que Juan Antonio Cabero publique, en su propia imprenta, la *Historia de la cinematografía española. 1896-1949*. Las once jornadas en las que dividió el libro son un compendio de noticias, anécdotas, semblanzas y diversas banalidades; no es que sus páginas no estén llenas de informaciones, fruto de la compilación de lo publicado en las numerosas revistas que editó o en las que colaboró, pero la falta de estructura, el desorden, la arbitrariedad en la selección y la banalidad de lo escrito justifican de nuevo la admonición de Borau, cuando expresa que resulta una «desordenada y confusa acumulación de anécdotas e informaciones, extremadamente útil para quien se acerque a ellas con mañas de buscador de oro».

Mucho más interesantes –y trascendentes– fueron las dos contribuciones del multifacético José M.^a García Escudero a la historiografía del cine español. La primera no pasa de ser un combativo y polémico opúsculo, *Historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine* (1954), reflejo en buena medida del desairado paso del autor como director general de cinematografía y, en buena medida, alineado con los planteamientos regeneracionistas que asomaron en el cine español desde inicios de la década de los cincuenta. Editado por el potente y avanzado Cine Club Universitario de Salamanca, pese a su carácter sintético, esas cien palabras marcaron una línea dominante, primero en la crítica del momento, luego en la revisión histórica de una parte de la historiografía española de los siguientes años, aquella más progresista y renuente al régimen franquista. No olvidemos que años después el propio García Escudero sería en buena medida el promotor del llamado «nuevo cine español» (NCE), en su retorno a la Dirección General. Así, introduce tópicos –más tarde sujetos a revisión– como la inexistencia de un cine español valioso anterior a 1939 o las aseveraciones del posterior raquitismo estético e industrial, ideas conexas con las expuestas en las conclusiones de las decisivas Conversaciones de Salamanca un año después, sintetizadas en el famoso pentagrama enunciado por Juan Antonio Bardem³.

Más allá del valor de las opiniones expuestas por alguien que no pretendía ser historiador, la relevancia –sobre todo de *Cine español*– radica en dos aspectos: su voluntad programática y su tratamiento de la institución cine en España. Lo primero significaba afrontar una reflexión sobre el devenir del cine español que desbordaba las meras reconstrucciones acumulativas y cronológicas de otras propuestas anteriores y posteriores, que incluso abría las puertas a una política cinematográfica que desplegar. Lo segundo –que nos interesa resaltar especialmente– era revisar la naturaleza del cine en España, más allá de la referencia al cine hecho en España. Muestra de ello es que junto a sendos capítulos titulados «Un cine sin alma (Los problemas artísticos del cine español)» y «Un cine sin cuerpo (Los problemas económicos del cine español)» aparecían otros dos con

3. Pentagrama que reza así: «el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquíto».

objetivos prácticamente inéditos, pues hasta entonces solo habían sido introducidos en algunos artículos de prensa: «Los intelectuales españoles y el cine» y «La incorporación de los universitarios al cine».

Esos planteamientos de García Escudero aún resuenan en *El cine español en la encrucijada* (1966), de César Santos Fontela, y, de una forma más distanciada –con una espléndida capacidad de síntesis–, en *30 años de cine en España* (1971), del también crítico José Luis Guarner. Si remarco el papel como críticos de ambos autores es para enfatizar su no pertenencia al gremio de los historiadores. También en esos años sesenta y primeros setenta comenzaron a surgir algunas aportaciones que fragmentaban el sintagma «cine español», bien desde una perspectiva regional (los dos libros de Miquel Porter sobre el cine catalán o el de Manuel Rotellar sobre cine aragonés), bien desde la tipología filmica, como *Cine documental español* (LÓPEZ CLEMENTE, 1960) o *Crónica y análisis del cine amateur español* (TORRELLA, 1965), bien desde el plano temático, como los dos volúmenes de *La guerra española y el cine* (1971-72), de Carlos Fernández Cuenca, prolífico especialista «oficial» del Régimen, a favor de sus cargos en la Filmoteca Española y el Festival de Cine de San Sebastián⁴. A ello aún cabría añadir un par de muestras de historia «inmediata», como serían dos breves libros sobre el cercano NCE⁵.

Ya en el tardofranquismo comienza un revisionismo no solo sobre el propio cine español, sino sobre la historiografía que lo había acompañado, pese a algunas rémoras del pasado como la *Historia y anécdota del cine español* (VIZCAÍNO CASAS, 1976). Se produce la floración de un número amplio y diverso de textos sobre el cine nacional que no podemos reseñar aquí⁶; pero por su nuevo enfoque y su trascendencia posterior cabe señalar varios títulos debidos a los hermanos Carlos y David Pérez Merinero: el opúsculo *Cine español, algunos materiales por derribo* (1973) y los libros *Cine y control* (1975), *Cine español, una reinterpretación* (1976) y *Cine español. Ida y vuelta* (1976), este último junto a Javier Maqua. A ellos cabe unir *El aparato cinematográfico español* (1976), a cargo del colectivo Marta Hernández, promotor de la revista *Contracampo* (1979-1987) y punto de partida de la definitiva renovación historiográfica. De hecho, ese revisionismo radical –situado en las antípodas de las posiciones de las conversaciones salmantinas y del regeneracionismo reformista– no discrepaba en el rechazo del cine español, aún con mayor virulencia⁷. En ese marco, la aportación más amplia fue

4. Con una larga trayectoria iniciada en los años veinte, esas funciones institucionales le permitieron firmar decenas de pequeñas monografías sobre cineastas nacionales y extranjeros a lo largo de esos años sesenta, especialidad hasta entonces casi inédita en el panorama español.
5. *El nuevo cine español. Problemática* (VILLEGAS LÓPEZ, 1967) y *Cine español, años sesenta* (MARTÍNEZ TORRES, 1973).
6. En todo caso, un breve compendio se encuentra en la voz «Historiografía» del *Diccionario del Cine Iberoamericano* (AA. VV., 2011).
7. «Afortunadamente, cada vez somos más los convencidos de que no existe (ni ha existido nunca) cine en España», proclamaban al comienzo de *En pos del cinema. Antología de La Gaceta Literaria (1932-1935)* (PÉREZ MERINERO, 1974: 7).

Del azul al verde. El cine español durante el franquismo (FONT, 1976), título que podríamos decir que cierra esta exaltada etapa revisionista.

Pero paralelamente se inicia una nueva corriente historiográfica que no pretende convertirse en campo de batalla ideológico, sino restituir una aproximación documentada y sistemática al pasado del cine español. El modelo principal viene dado por los sucesivos libros de Román Gubern⁸ *Cine español en el exilio, 1936-1939* (1976), *El cine sonoro de la Segunda República (1929-1936)* (1977) y *La guerra de España en la pantalla* (1987), entre otros. Tras la incubación de los años ochenta, la plenitud llegó en la década siguiente, cuando, con diversos matices, cambió significativamente el paradigma historiográfico. Para ello, se plantearon reflexiones, llamemos teóricas, no solo en torno al propio cine nacional, sino sobre los métodos aplicados a su estudio; son títulos estos últimos como *Cine español. Algunos jalones significativos* (PÉREZ PERUCHA, 1992), *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (ZUNZUNEGUI, 2002) y *Cine español. Otro trayecto histórico* (CASTRO DE PAZ-PENA, 2005). En un plano capaz de mezclar el tono divulgativo y la fundamentación historiográfica seria, se han editado tres libros básicos: *Historia del Cine Español*⁹ (1995), empeño colectivo, como el que también animó *Historias del Cine Español. Nueva memoria* (2005)¹⁰, y *El cine español. Una historia cultural* (BENET, 2012), sin olvidar el impacto decisivo de otra obra colectiva: *Antología crítica del cine español: 1906-1995* (1997), con el ímprobo trabajo de coordinación de Julio Pérez Perucha. Este mismo autor ha sido el alma del funcionamiento durante años de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine) y de los congresos realizados y publicados por ella, semillero de muchos investigadores, que con sus tesis y aplicaciones han impulsado múltiples avances historiográficos y analíticos¹¹.

Sin ánimo de exhaustividad –imposible en los límites de este artículo–, sí merece la pena aludir a otras vías seguidas por esta historiografía renovada. Es el caso de definitivos compendios filmográficos sobre el cine de las décadas de los años veinte y cuarenta¹² o el *Catálogo general de la Guerra Civil* (DEL AMO e

8. Recordemos que ya en 1969 había publicado en edición de bolsillo *Historia del Cine*, cuyas abundantes reediciones la convirtieron en el manual más básico y popular sobre el tema jamás publicado en España.
9. A cargo de R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, pronto se convirtió en el manual clásico de historia del cine español, hasta el punto de alcanzar la novena edición en 2017. En la introducción, Gubern ofrece una rápida revisión de la historiografía española.
10. Coordinado por J. L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha y S. Zunzunegui, y con la participación de numerosos universitarios, parte de 1939 y ahonda en las visiones historiográficas más significativas de los quince años anteriores, aunque con el perjuicio de su escasa difusión editorial. Hay que destacar que también dedica un capítulo completo a la historiografía del cine español firmado por Imanol Zumalde.
11. Al margen de ese espíritu renovador, se han mantenido las numerosas publicaciones de José M.^a Capparrós, entre las que se pueden señalar *El cine republicano español (1931-1939)* (1977), *El cine español bajo el régimen de Franco* (1983), *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)* (1999) y *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)* (2000).
12. A cargo de J. Cánovas-P. González (1993) y A. L. Hueso (1998), respectivamente.

IBÁÑEZ, 1996), así como los completos estudios, auspiciados por la Filmoteca Española de aquellos años, sobre directores de fotografía, guionistas y productores¹³. También hay que reseñar las aproximaciones a segmentos históricos como los orígenes del cine español, períodos como el mudo, el republicano, las tres décadas del franquismo, el cine de la transición o de la etapa socialista, los cines autonómicos, ciertas empresas de producción, las monografías de directores e intérpretes, temáticas como la del cine histórico, géneros cinematográficos, las presencias femeninas en el cine nacional, etc.

¿Cuáles han sido los rasgos más destacables de ese nuevo paradigma historiográfico en torno al cine español? Evidentemente, acostumbran a contradecir algunos tópicos bien establecidos durante decenios, aun a riesgo de haber introducido otros nuevos. Por ejemplo, rechazan la tradicional delimitación –sin apenas excepciones– del cine hecho en territorio nacional, con especial inferencia respecto a las etapas muda y republicana; algo que muy especialmente se extiende al cine de la primera etapa del franquismo, ahora contra el revisionismo impulsivo de los años setenta y el poso resultante, que funcionaba bajo la influencia de una simplista identificación entre los patrones del Régimen y el cine producido. En este sentido, se debe considerar la aportación de los instrumentos del análisis textual para –en muchas ocasiones– invertir el sentido de films aparentemente adscritos a la ideología dominante, pero poseedores de resquicios interpretativos numerosas veces discordantes con su apariencia ideológica. Pero otros aspectos metodológicos han sido también importantes; tal es el caso de la mayor accesibilidad a films de los que muchos historiadores anteriores a los años ochenta solo conocían de oídas –o de lecturas–, repitiendo errores notables; o de visionados muy alejados en el tiempo. A partir de los años ochenta y noventa, con la proliferación y ayuda de las filmotecas –empezando por la Filmoteca Española, antes patrimonio de unos pocos, y siguiendo por las autonómicas–, su accesibilidad, la fácil circulación de films y la multiplicación de pantallas, la investigación empírica y documentada se ha visto favorecida¹⁴.

DEL PENSAMIENTO CINEMATográfico ESPAÑOL

Sirva lo dicho hasta aquí de proemio a ciertas observaciones derivadas de la investigación sobre el «pensamiento cinematográfico en España hasta los años 60¹⁵»

13. El primero a cargo de F. Llinás (1990) y los dos siguientes realizados por E. Rimbau-C. Torreiro (1998 y 2008).

14. Aunque no hay que ocultar que la crisis de las editoriales dedicadas al cine, los apuros económicos y cambios en la gestión (política) de las filmotecas, la subordinación de la investigación a las exigencias de méritos académicos, la práctica desaparición de la AEHC, etc., han restringido en buena parte la continuidad de un brillante período de cerca de treinta años.

15. El límite situado hacia el año 1960 se debe a que en la nueva década cambiarán notablemente los paradigmas del pensamiento cinematográfico, con la apertura a nuevos presupuestos derivados del

referenciada más arriba. Nos situamos, pues, en un campo integrado –junto a otros que aquí no vamos a tratar– en lo que al principio hemos denominado «el cine en España»; se trataba, por lo tanto, de historiar la reflexión que sobre el cine en general haya podido desarrollarse en suelo español, tal como podríamos hacer en diversos países, cuya producción, llamemos «teórica», nos parece natural. Para ello, partamos de una serie de preguntas introductorias: la primera debe ser: ¿a qué nos atenemos cuando hablamos de «pensamiento cinematográfico»? Digamos que no lo planteamos como un saber netamente especializado, algo identificable con la tradicional «teoría cinematográfica», ámbito que reservamos para el estudio de lo que consideramos la naturaleza «intrínseca» del cine, definida por tres de los dispositivos que se articulan en el «gran dispositivo» cinematográfico: el tecnológico, el representacional y el discursivo-narrativo¹⁶. Los otros tres dispositivos (socioeconómico, representacional y estético-artístico) completarían la naturaleza «extrínseca» del cine; esta última desborda el saber especializado, para dar entrada a las reflexiones (a veces meras opiniones) emitidas por todos aquellos que, de una u otra forma, con uno u otro motivo, se han interesado intelectualmente por el cine.

Segunda pregunta: ¿qué presencia han tenido esos pensadores –y sus ideas– en la historiografía española que hemos situado en el apartado anterior? La respuesta es rápida: las historias tradicionales no han entrado para nada en el asunto, con la mentada salvedad de García Escudero; salvo algunas excepciones¹⁷, la bibliografía posterior más arriba reseñada apenas ha entrado en esa dimensión intelectual, que ha circulado en paralelo al propio cine español. Ante esa constatación cabrían nuevas preguntas: ¿acaso no existe un pensamiento cinematográfico emprendido en España? ¿Puede que las aportaciones de los autores españoles sean deleznable y no merezcan atención? ¿Tal vez son simplemente desconocidas? ¿O se considera que no alcanzan la altura de sus homólogos franceses, alemanes, anglosajones o italianos? Veamos: la primera respuesta es sencilla, pues a lo largo de los cerca de cuarenta años investigados sí que se localizan numerosas intervenciones, en forma de libros y artículos publicados tanto en revistas especializadas en el cine como en revistas culturales de diverso tipo. Por supuesto que la valía y originalidad de dichas aportaciones puede ser muy variada, pero merece –y nos ha merecido– rastrearla, vaciarla, analizarla y compararla tanto sincrónica como diacrónicamente.

cahierismo, el estructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis, etc., paradigmas que llegarán progresivamente a España.

16. Partimos de la siguiente definición de la naturaleza de lo cinematográfico: «Un gran dispositivo de naturaleza semiótica resultante de la articulación de un conjunto de dispositivos absolutamente necesarios y relativamente autónomos».

17. Excepciones que arrancan con el mentado *Del cine como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema, 1932-1935* y que luego alcanzan a algunas figuras particulares, como Giménez Caballero, Hernández-Girbal, Juan Piqueras o Mateo Santos, cuya atención se debe más a motivaciones políticas que a su aportación al pensamiento cinematográfico.

En muchos casos, el olvido sí puede ser mero desconocimiento, pues para algún nombre que resuena –caso de Villegas López o Ayala¹⁸–, para muchos las alusiones no van más allá de unas pocas líneas y sus textos apenas aparecen citados y prácticamente usados o analizados. Pensamos en numerosos nombres que han centrado nuestra atención y que merecen una revisión más profunda de la que hemos podido sostener en nuestro trabajo: los de Alexander Plana, Guillermo de Torre, Josep Palau, Guillermo Díaz-Plaja, José Román, Antonio Espina, Sebastián Gasch, Fernando Vela, Martínez de la Riva, Juan M. Plaza, Alberto Mar, Francisco Marroquín, Antonio del Amo, Gonzalo Anaya, Fray Mauricio de Begoña, José Gutiérrez Maesso, Tomás Galant, la absolutamente desconocida Manuela González Haba, etc. Incluso cuando se trata de escritores que luego pasaron a la dirección cinematográfica con diversa notoriedad –caso de Rafael Gil, Antonio del Amo, Antonio Román, Carlos Serrano de Osma y Antonio de Obregón– como para merecer estudios monográficos, su actividad como articulistas o escritores en el plano teórico pasa de refilón, sin ni siquiera un vaciado de sus artículos o un análisis de sus libros.

La hipótesis de que lo escrito en España es subsidiario de los textos procedentes del exterior podría ser otro motivo de rechazo, pero debemos tener en cuenta que probablemente en los otros países también hubo una producción banal y que el real interés corresponde a una nómina reducida. Por otra parte, un exceso de influencias foráneas también nos demuestra que determinados autores extranjeros importantes sí eran conocidos en España, como testimonian las habituales referencias de procedencia francesa de gentes como Canudo, Delluc, Epstein, L'Herbier, Dulac, Gance y Faure, pero también Balasz, Arnheim, Florey, Eisenstein, Pudovkin o Spottiswoode.

Una tendencia socorrida es la de ajustar la aproximación de la intelectualidad al cine al vanguardismo de finales de los años veinte y primeros treinta, simbolizado fundamentalmente por la eclosión de la llamada generación del 27. En primer lugar, esa vinculación permite significar la diferencia respecto a la anterior generación del 98, cuyos integrantes mostraron un escaso interés hacia el cine, con la parcial y tardía excepción de Azorín, la tibieza de Baroja y Valle-Inclán o la curiosa dicotomía de los Machado, con Manuel favorable y Antonio completamente opuesto al cine, posición semejante a la de Unamuno.¹⁹ Los magníficos seguimientos de Rafael Utrera (1981, 1985 y 1987) –entre otros– respecto a la actitud de esas figuras literarias frente al cine procede menos de su contribución al pensamiento cinematográfico que de su importancia literaria; una costumbre que se repetirá en sucesivas referencias a posteriores literatos. En cuanto a dos

18. De ambos, como de César Arconada y Benjamín Jarnés, se han llegado a reeditar algunos de sus libros, sin un especial impacto. De todas formas, la atención recibida *a posteriori* deriva más de su labor literaria que de sus paralelos escritos cinematográficos.

19. Jugando con las palabras, podríamos decir que la generación del 98 vio nacer el cine (sin prestarle una atención preferente), mientras que la generación del 27 nació con el cine.

figuras señeras de la intelectualidad española como Ortega y Gasset y D'Ors, se da la paradoja de que mientras que el primero apenas hizo referencias explícitas al cine, sí tuvo influencia sobre algún especialista, como es el caso de Fernando Vela, independientemente de que su reflexión sobre la deshumanización del arte o sobre la sociedad de masas sean pertinentes en la estética y sociología cinematográfica; en cuanto al impulsor del *noucentisme*, sí que se le reconoce como autor de muy primerizos artículos sobre cine, pero con la salvedad de que precisamente se sitúan anticipando o integrando alguna de las campañas anticinematográficas lanzadas en Cataluña entre la primera y la segunda década del siglo XX; después, ese insigne cultivador de la cultura visual apenas se ocupará del cine²⁰.

Volviendo a la generación del 27 y su relación con el cine²¹, siempre se ha situado como el epicentro de la aproximación al cine de la intelectualidad española; pero en verdad no es oro todo lo que reluce. No cabe duda de esa cercanía en el plano de la vida pública de sus miembros, ejemplificada por sus presencias y colaboraciones con las actividades de cineclubs como el de la Residencia de Estudiantes o el Español, promovido este último desde *La Gaceta Literaria* y conducido por Luis Buñuel y Ernesto Giménez Caballero; otra vertiente básica de ese esplendor fueron las numerosas alusiones explícitas al cine en su obra poética, pero no debemos olvidar que en la Europa de aquellos años el cine era uno de los principales signos de modernidad y, por tanto, cualquier intelectual que se preciasse de estar a la altura de los tiempos no podía evitar su posicionamiento respecto al cine. Sin embargo, más allá de todo eso, a pesar del famoso «Yo nací –¡respetadme!– con el cine», proclamado por Alberti, del guion para *Viaje a la luna*, escrito por García Lorca, o de la mayor o menor fascinación de Cernuda, Salinas, Diego, Guillén, Chacel, Conde o Altolaguirre por el cine, el interés de esas figuras literarias no significó ninguna profundización teórica²²; es más, buena parte de esa atención se proyectaba sobre las estrellas de cine, básicamente hollywoodenses²³, no muy alejados así de los lectores de las populares revistas ilustradas para «fans». Y queda una constatación muy evidente: al poco tiempo casi todos ellos se olvidaron del cine, pues prácticamente no volvieron a integrarlo de manera explícita en su obra literaria; otra cosa es la posible influencia cinematográfica sobre su técnica literaria. Aunque este asunto de la temática y la técnica cinematográfica probablemente afectó más a los novelistas algo anteriores –el importante caso

20. Recordemos su adhesión a la famosa sentencia de Goethe: «El órgano con que yo he comprendido el mundo es el ojo».

21. Ampliamente estudiada, se nos ofrece como libro de referencia *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* (GUBERN, 2005).

22. La excepción, paralela a los exponentes del frente literario, sería el caso de Salvador Dalí y sus reflexiones sobre el «film anti-artístico».

23. Los nombres de los cómicos Keaton, Chaplin, Langdon, Turpin o Lloyd, así como los de Greta Garbo, Clara Bow, Janet Gaynor, John Gilbert, Bebe Daniels, Adolphe Menjou, Dolores del Río o Rodolfo Valentino, fueron habituales en los textos de los poetas del 27 o de dos libros de César Arconada: la inventada *Vida de Greta Garbo* (1929) y *Tres cómicos de cine* (1931).

de Gómez de la Serna– o a coetáneos que a los poetas del 27: los Ayala, Jarnés, Arconada, Carranque de Ríos, Calvo Alfaro, Ximénez de Sandoval, Arciniega, etc. Por otra parte, en los años republicanos –sobre todo en los sectores más politizados– se adoptó una posición crítica respecto al elitismo vanguardista, a favor de un incremento de la atención hacia los aspectos políticos, sociales e ideológicos que la actualidad europea y nacional situaban en primer plano.

Sin embargo, posiblemente tapados por la aureola de los poetas, hay toda una generación de escritores, entre el ensayismo y el periodismo, que tuvieron una notable presencia editorial, tanto en unas pocas revistas cinematográficas que, salvo en el caso de *Nuestro Cinema* –con un trasfondo más teórico en el plano estético y político-ideológico–, compaginaban la información, la crítica, las encuestas, las banalidades, las fotos, los consultorios para fans y las reflexiones teóricas²⁴, como en otras de más amplio espectro cultural²⁵. De ahí surgió una interesante serie de artículos y libros, buena parte de estos últimos ya en el período republicano,²⁶ en los que se reflexionaba tanto sobre cuestiones de actualidad, con especial atención a la significación de la transición del cine mudo al cine hablado o a los efectos de la radicalización política sobre el mundo del cine, como a temas más atemporales, caso de la la artísticidad cinematográfica, la función social del cine, la noción de fotogenia, la función del primer plano, el papel del montaje, los avances en el color y el relieve cinematográficos, el estrellato o las relaciones con el teatro y otras artes.

En ese sentido, no se puede hurtar la referencia a títulos como *De la ribera oscura (Para una estética del cine)* (VELA, 1927), *Fotogenia y arte* (FERNÁNDEZ CUENCA, 1927), *El lienzo de plata (Ensayos cinematográficos)* (MARTÍNEZ DE LA RIVA, 1928), *Indagación del cinema* (AYALA, 1929), *Una cultura del cinema. Introducción a una estética del film* (DÍAZ PLAJA, 1930), *El cinema soviètic* (PALAU, 1932), *La pantalla y el telón (Cine y teatro del porvenir)* (MARROQUÍN, 1935), *Cóctel de verdad* (FERRATER MORA, 1935), *Espectador de sombras y Arte de masas (Ruta de los temas fílmicos)* (VILLEGAS LÓPEZ, 1935 y 1936), *Cita de ensueños* (JARNÉS, 1936), *Luz de cinema* (GIL, 1936), *Autenticidad del cinema* (GÓMEZ MESA, 1936) y *Disertaciones académicas. El cinematógrafo* (SANGRO ROS DE OLANO, 1936). Por supuesto que esa creciente corriente se vio interrumpida por el estallido de la Guerra Civil; luego ya fueron otros tiempos.

Después de revisar algunos tópicos historiográficos alrededor de los años anteriores y durante la República, ahora debemos enfrentarnos a otra clase de tópicos que rodean las aproximaciones a lo ocurrido en nuestro campo en las dos primeras décadas del régimen franquista. La primera cuestión que señalar desmiente la idea

24. Nos referimos principalmente a *Popular Film*, *Films Selectos*, *La Pantalla y Cinegramas*.

25. Encabezadas por *Cosmópolis*, *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *Papel de Aleluyas*, *Síntesis y Mirador*.

26. Aquí merece la pena aludir al papel del GECEI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes) en su esfuerzo editorial.

de que las consecuencias de la guerra provocaron la desertización intelectual, también en el ámbito cinematográfico, y con ello la ruptura de la continuidad con los presupuestos de anteguerra; eso solo es relativamente cierto, puesto que si bien el exilio intelectual fue muy amplio, muchos nombres ya citados se mantuvieron en España y prosiguieron –con más o menos dificultades, eso sí– su trayectoria intelectual. Por supuesto, algunos murieron durante la contienda, caso de Piqueras, Martínez de la Riva y Lorca; varios formaron parte del bando de los vencedores, como era fácil de suponer en el caso de Giménez Caballero, Fernández Cuenca, Gómez Mesa, Méndez Leite, Barbero y Romero-Marchent, algunos ya alineados en posiciones antirrepublicanas previas a la Guerra Civil; otros, como Neville, Palau, Díaz Plaja, Espina, Ysern, Guzmán Merino, Hernández Girbal o M.^a Luz Morales, soportaron el nuevo régimen con mayor o menor dificultad, pues Espina pasó por la cárcel y el manicomio, y Morales –también encarcelada un tiempo– y Hernández Girbal fueron inhabilitados; Vela y Gasch retornaron al cabo de poco tiempo y más tarde volvieron Gil-Albert (1947) y Villegas López (1953). Aparte de literatos conocidos (caso de Alberti, Cernuda, Guillén, Chacel, etc.), entre los ensayistas cinematográficos mencionados, los exiliados más notables y persistentes –además de los que retornaron– fueron Arconada, Jarnés, Francisco Madrid (exiliado del bando republicano, tras ser condenado por milicanos anarquistas) y Ferrater Mora. Finalmente, cabe recordar la posibilidad ofrecida de acceder a la dirección cinematográfica, con mayor o menor fortuna, de aquellos que todavía no habían debutado antes de la Guerra más arriba citados; de hecho, entre las primeras figuras de la dirección cinematográfica de la época, encabezados por Perojo y Orduña, apenas hubo exilados, si salvamos la figura de Buñuel y, en menor medida de importancia, Carlos Velo, pues Alcoriza y García Ascot iniciaron su trayectoria cinematográfica ya en México.

Aminorada la idea de una ruptura radical en el panorama del pensamiento cinematográfico en España y considerando las desfavorables condiciones bajo las que se pudo proseguir con esa labor, cabe responder a dos preguntas clave: ¿Hubo nuevas incorporaciones a ese campo? y ¿cuál fue la valía de su contribución? De la respuesta depende aceptar el tópico del desierto cultural de los años cuarenta y del comienzo de la regeneración de los cincuenta. Un tópico que –desde una perspectiva muy superficial– mantiene una asociación directa entre el entorno sociopolítico (y religioso) y la productividad cultural, fruto de una autarquía que tampoco fue tan absoluta como muchas veces se ha dicho en el campo intelectual; un tópico que parece justificar la mínima atención o el ninguneo al pensamiento desarrollado en esos años, incluso para criticarlo, frente a la constatación de que no faltaron publicaciones periódicas y algunos –pocos, eso sí– libros interesantes²⁷. Por ello una de las consecuencias de nuestra

27. Entre ellos resaltamos algunos títulos: *Cine de hoy y de mañana* (MADRID, 1945), *El cinema como lenguaje* (AMO, 1948), *La cinematografía y las artes* (CAMÓN AZNAR, 1952), *Elementos de Filmología*

investigación ha sido proponer la necesidad de ejercer una operación semejante a la que hemos indicado ha ocurrido respecto a la producción española de esos años cuarenta, bien fundamentada, por ejemplo, por los libros de Castro de Paz²⁸: superar los tópicos y afrontar una mirada, ciertamente crítica y no exculpatoria, de las aportaciones de autores prácticamente nuevos como Gonzalo Anaya Santos, Joaquín de Entrambasaguas, José Camón Aznar, Julián Marías, Fray Mauricio de Begoña, José M.^a García Escudero, Manuela González Haba, Tomás Galant, Manuel Pereyra, etc. es obligado. Y junto a aportaciones interesantes, pero aisladas en algunas revistas cinematográficas populares (en los primeros años de *Primer Plano* o incluso *Radiocinema* o *Cámara*), la presencia de cabeceras como *Cine Experimental* y, ya en los años cincuenta, *Revista Internacional del Cine*, *Otro Cine*, *Objetivo*, *Cinema Universitario* y *Film Ideal* resulta notable. Sin embargo, en esos años se mantuvo esa significativa carencia de reflexión por parte de los cineastas españoles, ajenos a cualquier planteamiento intelectual sobre el cine; algo que tal vez responda a otra pregunta habitual: ¿qué influencia tuvo el pensamiento cinematográfico sobre el cine hecho en España? Son indudables, por ejemplo, las influencias recibidas de los films de género hollywoodenses o incluso del neorrealismo italiano, pero raras veces están apoyadas en una reflexión más amplia sobre el cine por parte de sus profesionales.

Otro de los aspectos apenas estudiado hasta ahora había sido la importante repercusión de la tendencia filmológica venida de Francia e Italia en las décadas de los años cuarenta y cincuenta. De una parte, la *Revista Internacional del Cine* se convirtió en la portavoz española de la tendencia, sobre la base de las muy numerosas traducciones de los más significados especialistas extranjeros²⁹ y un puñado de contribuciones nacionales. Ahora bien, en ninguno de los países punteros podemos encontrar una obra como los *Elementos de filmología* (1953), del capuchino Fray Mauricio de Begoña; más allá de su fundamento escolástico, su afán de sistematicidad y exhaustividad (acompañado por las más de 400 referencias contenidas en su internacional bibliografía) resulta auténticamente insólito. El hecho de que la filmología se apoyase internacionalmente en el frente católico

(BEGOÑA, 1953), *Filmoliteratura: temas y ensayos* (ENTRAMBASAGUAS, 1954), *Sobre una poética del cine* (GONZÁLEZ HABA, 1954), *Cinema: teoría y estética de un arte nuevo* (VILLEGAS LÓPEZ, 1954), *Cinema de vanguardia en España* (ARANDA, 1954), *Cinematurgia* (GALAN, 1956), *El lenguaje del cine* (PEREYRA, 1956), *Un católico va al cine* (PÉREZ LOZANO, 1956), *Cine social* (GARCÍA ESCUDERO, 1958), *Arte, cine y sociedad* (VILLEGAS LÓPEZ, 1959).

28. Pensamos en libros como *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español. 1939-1940* (2002), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta* (2012) y *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)* (2012). A ellos se unen varias monografías suyas en torno a Wenceslao Fernández Flores, numerosas veces adaptado al cine en esos años, y sobre los cineastas Rafael Gil, Sáenz de Heredia, Nieves Conde y Ramón Torrado, entre los más destacados en esos años.

29. Traducciones que también alcanzaron al mercado editorial, sobre todo por parte de la empresa Rialp, directamente vinculada al Opus Dei. A través de ella llegaron a España los libros de Henri Agel, Renato May, Amédée Ayfre, Leo Lunders, Marcel Martin, René Ludmann, Nino Ghelli y Jean d'Yvoire, en una oleada sin parangón hasta ese momento.

del pensamiento cinematográfico no debería propiciar el ninguneo al que ha sido condenada en España, sino que debe entenderse en un contexto que implicó un giro radical de la doctrina cinematográfica por parte de la Iglesia católica³⁰.

Pero en esos años cincuenta, con los breves esbozos aperturistas que permitió el régimen franquista, se abrieron otras vías de pensamiento cinematográfico, más cercanos al debate sobre el realismo fílmico o sobre la fundamentación del regeneracionismo cultural español. En esa línea se inscribieron publicaciones periódicas como *Objetivo y Cinema Universitario*, cercanas incluso a referentes como Cesare Zavattini o incluso marxistas, caso de la revista *Cinema Nuovo*, nacida en 1952 e impulsada por Guido Aristarco bajo la idea del «realismo crítico» inspirada en György Lukács.

Como ya señalamos al comienzo, la investigación que en alguna medida hemos resumido en este artículo se cierra con el cambio de paradigmas que arranca en los años sesenta y que significa nuevos planteamientos en el pensamiento cinematográfico; también en el desarrollado en España. Pero eso debería ser objeto de una nueva investigación, puesto que hasta el momento tampoco ha habido más que algunas aproximaciones parciales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2005-09): *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano*, Madrid, ICCMU.
- ADELL, María, Marta PIÑOL y Magda POLO, eds. (2023): *Visiones del cine. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (II)*, Valencia, IVAC / Ed. de la Filmoteca.
- AMO, Álvaro del y M.^a Luisa IBÁÑEZ (1997): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Filmoteca Española / Cátedra.
- AMO, Antonio del (1948): *El cine como lenguaje*, Madrid, IIEC.
- AMO, Antonio del (1946): *Historia universal del cine*, Madrid, Ed. Plus Ultra.
- ARANDA, José Francisco (1954): *Cine de vanguardia en España*, Lisboa, Guimaraes.
- ARCONADA, César ([1931] 1974): *Tres cómicos de cine*, Madrid, Castellote.
- ARCONADA, César ([1929] 1974): *Vida de Greta Garbo*, Madrid, Castellote.
- AYALA, Francisco ([1929] 2006): *Indagación del cine*, Madrid, Visor.
- BENET, Vicente J. (2012): *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- BORAU, José Luis (1998): *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza ed. / Academia de las Artes y de las Ciencias del Cine Español.
- CAMÓN AZNAR, José (1951): *La cinematografía y las artes*, Madrid, CSIC.

30. De ahí que lo filmológico también inspirase la primera etapa de la revista *Film Ideal*, cuyo nombre derivaba precisamente de un fundamental texto papal. De la implicación del Opus Dei son muestra tanto la atención del CSIC –que creó una sección filmológica en su seno– y *Arbor*, su principal revista, en una época en que esa organización controlaba la institución. Eso sí, *Film Ideal* tenía otra filiación católica, más cercana a los «propagandistas» encabezados por José M.^a Pérez Lozano.

- CÁNOVAS, Joaquín y Palmira GONZÁLEZ (1993): *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española.
- CAPARRÓS, José M.^a (2000): *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy.
- CAPARRÓS, José M.^a ([1999] 2007): *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.
- CAPARRÓS, José M.^a (1983): *El cine español bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Universidad.
- CAPARRÓS, José M.^a (1981): *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Universidad.
- CAPARRÓS, José M.^a (1977): *El cine republicano español (1931-1939)*, Barcelona, Dopesa.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, Jaime PENA, Julio PÉREZ PERUCHA y Santos ZUNZUNEGUI (2005): *La Nueva Memoria. Historia(s) del cine español (1939-2005)*, A Coruña, Vía Láctea.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Santander, Shangrila.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Jasetxo CERDÁN (2011): *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años cincuenta*, Madrid, Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002): *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Jaime PENA, eds. (2001): *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*, Valencia, IVAC.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1930): *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*, Barcelona, La Revista.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1954): *Filmoliteratura: temas y ensayos*, Madrid, CSIC.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1972): *La guerra española y el cine* (2 vols.), Madrid, Editora Nacional.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1949): *Historia del cine* (6 vols.), Madrid, Afrodisio Aguado.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1927): *Fotogenia y arte*, Madrid, Ed. Proyección.
- FERRATER MORA, José (1935): *Cóctel de verdad*, Madrid, Pen Colección.
- FONT, Domènec (1976): *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance.
- GALANT, Tomás (1956): *Cinematurgia*, Valencia, Fomento de Cultura.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.^a (1962): *Cine español*, Madrid, Rialp.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.^a (1958): *Cine social*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.^a (1954): *Historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Cine-Club Universitario.
- GASCH, Sebastià (1948): *Las etapas del cine*, Barcelona, Instituto Transoceánico.
- GIL, Rafael (1936): *Luz de cinema*, Madrid, GECL.
- GÓMEZ MESA, Luis (1936): *Autenticidad del cinema (Teorías sin trampa)*, Madrid, GECL.
- GONZÁLEZ HABA, Manuela (1954): *Sobre una poética del cine*, Madrid, Sapientia.

- GUARNER, José Luis (1971): *30 años de cine en España*, Barcelona, Kairós.
- GUBERN, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- GUBERN, Román, José Enrique MONTERDE, Julio PÉREZ PERUCHA, Esteve RIAMBAU y Casimiro TORREIRO (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- GUBERN, Román (1986): *La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española.
- GUBERN, Román (1977): *El cine sonoro en la Segunda República*, Barcelona, Lumen.
- GUBERN, Román (1976): *Cine español en el exilio (1936-1939)*, Barcelona, Lumen.
- HERNÁNDEZ, Marta y Manolo REVUELTA (1976): *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Bilbao, Zero.
- HERNÁNDEZ, Marta (1976): *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal.
- HUESO, Ángel Luis (1998): *Catálogo del Cine Español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española.
- JARNÉS, Benjamín ([1936] 1974): *Cita de ensueños*, Madrid, Ed. del Centro.
- LÓPEZ CLEMENTE, José (1960): *Cine documental español*, Madrid, Rialp.
- LLINÁS, Francisco (1990): *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española.
- MADRID, Francisco (1945): *Cine de hoy y de mañana*, Buenos Aires, Poseidón.
- MAQUA, Javier, Carlos y David PÉREZ MERINERO (1976): *Cine español: ida y vuelta*, Valencia, F. Torres.
- MARROQUÍN, Francisco (1935): *La pantalla y el telón (Cine y teatro del porvenir)*, Madrid, Zénit.
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón (1928): *El lienzo de plata (Ensayos cinematográficos)*, Madrid, Mundo Latino.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (1971): *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando (1966): *Historia del cine español (2 vols.)*, Madrid, Rialp.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando (1941): *Cuarenta y cinco años de cinema español*, Madrid, Bailly-Baillière.
- MONTERDE, José Enrique y Josep CASALS, eds. (2023): *Un arte nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (I)*, Valencia, IVAC-Ed. de la Filmoteca.
- MONTERDE, José Enrique y Marta PIÑOL, eds. (2015): *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*, Valencia, IVAC / Ed. de la Filmoteca.
- MORALES, M.^a Luz (1950): *El cine. Historia ilustrada del Séptimo Arte (3 vols.)*, Barcelona, Salvat ed.
- NIETO FERRANDO, Jorge y José Enrique MONTERDE (2018): *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*, Valencia, Shangrila.
- PALAU, José (1946): *Historia del cine*, Barcelona, Seix-Barral.
- PALAU, Josep (1932): *El cinema soviètic (Cinema i revolució)*, Barcelona, Catalonia.
- PÉREZ LOZANO, José M.^a (1956): *Un católico va al cine*, Madrid, Flors.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1976): *Cine español, una reinterpretación*, Barcelona, Anagrama.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1975): *Cine y control*, Madrid, Castellote.

- PÉREZ MERINERO, Carlos y David, eds. (1975): *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema (1932-1935)*, Valencia, F. Torres.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David, eds. (1974): *En pos del cinema. Antología de la Gaceta Literaria*, Barcelona, Anagrama.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1973): *Cine español, algunos materiales por derribo*, Madrid, Edicusa.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, eds. (1997): *Antología crítica del cine español: 1906-1995*, Madrid, Alianza / Filmoteca Española.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1992): *Cine español. Algunos jalones significativos*, Madrid, Film.
- PEREYRA, Miguel (1956): *El lenguaje del cine. Su técnica. Su estilo. Su arte*, Madrid, Aguilar.
- PORTER MOIX, Miquel y M.^a Teresa ROS VILELLA (1969): *Història del cinema català (1895-1968)*, Barcelona, Tàber.
- RIAMBAU, Esteve y Casimiro TORREIRO (2008): *Productores del cine español. Estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española.
- RIAMBAU, Esteve y Casimiro TORREIRO (1998): *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española.
- ROTELLAR, Manuel (1970): *Cine aragonés*, Zaragoza, Cine-Club Saracosta.
- SANGRO ROS DE OLANO, Pedro (1936): *Disertaciones académicas. El cinematógrafo (Consideración académica de algunos de sus problemas)*, Madrid, M. Minuesa de los Ríos.
- SANTOS FONTELA, César (1966): *El cine español en la encrucijada*, Madrid, Ciencia Nueva.
- SERRANO, A. (1925): *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España (Su pasado, su presente y su porvenir)*, Barcelona, s. e.
- TORRELLA, José (1965): *Crónica y análisis del cine amateur español*, Madrid, Rialp.
- UTRERA, Rafael (1985): *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, Madrid, JC.
- UTRERA, Rafael (1981): *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*, Sevilla, Universidad.
- VELA, Fernando (1927): «Desde la ribera oscura (Para una estética del cine)», en *El arte al cubo y otros ensayos*, Madrid, Imprenta Ciudad Lineal.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1967): *El nuevo cine español. Problemática*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1959): *Arte, cine y sociedad*, Madrid, Taurus.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1954): *Cinema: teoría y estética del arte nuevo*, Madrid, Dossat.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1936): *Arte de masas (Ruta de temas fílmicos)*, Madrid, GECL.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1935): *Espectador de sombras*, Madrid, Pro-Cultura.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando (1976): *Historia y anécdota del cine español*, Madrid, Adra.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2002): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, IVAC / La Filmoteca.
- ZÚÑIGA, Ángel (1948): *Una historia del cine* (2 vols.), Barcelona, OLAP.

.....
JOSÉ ENRIQUE MONTERDE es catedrático de Historia y Teoría del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona. Autor y coordinador de numerosos libros, tanto sobre cine español como sobre otros asuntos, y crítico en revistas como *Dirigido por* o *Caimán. Cuadernos de cine*.

El cine, el inconsciente y las cosas mudas

Josep Casals
jcasals@ub.edu

El inconsciente es un mito y a la vez es real. Su realidad se hace patente en el plano empírico, -en el devenir de los cuerpos- y también en el plano epistémico, en el marco de una transformación en las condiciones de conocimiento. A la vez, su recurrencia se impone con la plasticidad persuasiva de lo mítico, si bien la tendencia de la modernidad es que los mitos desciendan de lo sacral a lo cotidiano -y en este proceso el cine ha jugado un importante papel-. Fue mérito de Freud integrar estos aspectos (pero la presencia del inconsciente emerge también en otros ámbitos).

En Freud la idea de inconsciente es inestable y fluctuante; oscila entre la deriva sustancializadora inherente al acto de sustantivar un adjetivo y la asunción de la opacidad de un concepto con valor de límite. La dimensión empírica de la noción se muestra en el ingente trabajo clínico; y el marco de esos efectos en múltiples existencias es el desmoronamiento de la idea de identidad compacta. Frente a ello, Émile-Auguste Chartier, *Alain* (de notoria influencia en los intelectuales surgidos de l'École Normale Supérieure en los años 20 y 30), se bate por mantener la responsabilidad del yo, pero su rechazo de toda idea de desdoblamiento no puede dejar de mantener el contrapunto del inconsciente como un puro efecto del cuerpo y sus procesos. Después, a partir de 1949, el término reaparece en el marco de la antropología estructural, y posteriormente en el pensamiento sistémico y en los estudios neurológicos acerca de la conciencia.

En Lévi-Strauss el inconsciente es un espacio vacío, extraño a la intimidad afectiva y a la historicidad del individuo: Lévi-Strauss otorga primacía a elementos sincrónicos, invariantes, frente a la diacronía o la evolución. Y asimismo en los estudios experimentales acerca de la conciencia se examinan de modo aséptico fenómenos perceptivos y registros nerviosos, comparando respuestas conscientes y respuestas inconscientes y mostrando los circuitos cerebrales en acción. En cambio, en la tradición psicoanalítica el contenido del inconsciente importa: es lo reprimido, lo extraño que vuelve de manera abrupta, independientemente de nuestra voluntad. Una energía pulsional que se manifiesta en forma de

imágenes; y, a la inversa, las imágenes se inervan, devienen sintomáticas, en la medida en que están cargadas de energía pulsional. Este contenido es el que emerge en los sueños o el arte (por ejemplo, en el surrealismo, aunque también podríamos remitirnos a una tradición anterior: lo que Jacques Rancière denomina «inconsciente estético»)¹.

Dentro de la tradición psicoanalítica, un caso particular es el de Jacques Lacan, por cuanto combina lo que él llama «regreso a Freud» y la influencia estructuralista de Claude Lévi-Strauss. Además, Lacan pone el inconsciente en el punto de unión de lo real, lo simbólico y lo imaginario (la triada RSI). El inconsciente es el engarce de ese nudo: inconsciente es lo real inaccesible a toda simbolización, inconsciente es en parte el gran Otro –lo simbólico que nos impone sus códigos–, e inconscientes son los resortes de los flujos imaginarios –ese juego polarizado por el deseo y la carencia que contribuye a formar nuestra identidad a partir de sustituciones, engaños, identificaciones...

Después habrá correcciones al primado de lo sincrónico-estructural en Lacan: Norbert Elias subraya el carácter histórico del inconsciente, tanto si se atiende a los síntomas y fantasmas pulsionales como si se atiende a las constricciones prescriptivas y a los umbrales de tolerancia; Cornelius Castoriadis afirma una prevalencia de lo imaginario en la que son decisivas las determinaciones inconscientes, remarcando que estas varían según las épocas y las culturas; y Hervé Mazurel tematiza esta idea de historicidad en muy diversos planos (patología, hábitos, sueños, procesos de reconocimiento o de rechazo, etc.)². A su vez, Gilles Deleuze y Félix Guattari dirán algo muy relevante en relación con lo que queremos exponer: el inconsciente no es una base sustancial originaria, sino que tiene carácter maquinal; sería más bien una fábrica de imágenes.

¿No es esto mismo el cine? Sí, dirá Deleuze: El cine es el «autómata espiritual»; un «arte menor», dice Guattari, en el mismo sentido en que hablamos de «minoría» y de «devenir menor» a propósito de una literatura como la de Kafka y su círculo praguense³. Aquí hay que entender el concepto de «minoría» no en un sentido cuantitativo, sino como una forma de relación que se sustrae a las reglas de identificación cristalizadas como poder. Guattari presenta el cine como un arte menor en paralelo a cómo Rancière explica que el cine transforma lo real cambiando el modo de percibirlo⁴, o a cómo Alain Badiou relaciona el cine con

1. En *El inconsciente estético* J. Rancière (2005) sostiene que «el inconsciente freudiano se constituye sobre el fondo de otro inconsciente» que se despliega en la «racionalidad del arte» del siglo XIX.
2. En este punto, una referencia fundamental es el exhaustivo libro de Mazurel *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire* (2021). De Castoriadis puede verse el artículo «Freud, la société, l'histoire» citado y comentado por Mazurel en el libro mencionado.
3. Sobre esto véase el capítulo 8 y la «Conclusión» de *L'image-Temps* (DELEUZE, 1985); también *Kafka. Por una literatura menor* (DELEUZE y GUATTARI, 1999); y *La révolution moleculaire* (GUATTARI, 1977), especialmente el capítulo «Le cinéma: un art mineur».
4. En *La fable cinématographique*, Rancière (2001) explica que el cine «no reproduce las cosas tal como se ofrecen a la mirada»; antes bien, «regula la querrela de la técnica y el arte cambiando el estatuto mismo de lo real».

«nuevas formas posibles de pensamiento» tendentes a primar lo sensible y a acoger lo heterogéneo (BADIOU, 2010: 342 y 355).

Lo que el psicoanálisis desentierra parcial y limitadamente (el inconsciente es «el señor de la capa», decía Freud), el cine lo proyecta en el plano de superficie. La asociación del cine con lo superficial se manifiesta en un doble aspecto: en oposición a la grandilocuencia de lo metafísico y por afinidad con otras manifestaciones de la sociedad de masas como el periodismo. En relación con ello, Deleuze, cuando tematizó la cuestión del «autómata espiritual» en 1984, introdujo una bivalencia. Por un lado, el cine es un dispositivo psicomecánico que abre paso al «impoder del pensamiento», esto es, propicia un pensamiento que se escinde en oposiciones y que hace presente su opacidad. Su automatismo implica «una nueva relación del pensar con el ver (...) que no cesa de poner el pensamiento fuera de sí»: la vista (*vue*) de lo que es para todos deja su lugar a la videncia (*voyance*) de lo virtual. Pero el otro lado de esta potencialidad es el enmascaramiento aurático de la mecanicidad. Lo cual muestra la relación con el periodismo, pero también con la reificación del «hombre fascista». La reversibilidad es un elemento característico del pensamiento de superficie; así, según explica Badiou, en el arte cinematográfico siempre hay la posibilidad de una deriva hacia la vertiente opuesta, la del cliché, y esto implica una nueva relación entre lo puro y lo impuro: la jerarquía deja su lugar a la hibridez.

Si el cine abre un nuevo marco de percepción de lo real, es porque confronta la subjetividad a sus límites. ¿No decía Valéry que la realidad siempre tiene carácter de oposición? Por ser un arte industrial y mecánico el cine impone cuotas de coerción o imprevisibilidad que cancelan los modelos lineales de la intención. Y esto es lo que subyace en la omnipresencia de lo inconsciente en los autores citados: el adiós al subjetivismo, la caída del sujeto como centro, como unidad, como instancia de gobierno según las tradiciones racionalista, idealista y positivista.

El inconsciente alcanza la pregnancia del mito como índice de ese «momento crítico de la especie humana» a que se refiere Mallarmé, en el mismo sentido en que Nietzsche habla de una crisis como no ha habido otra. Es la crisis de fundamentos que arranca en el último tercio del siglo XIX y atraviesa el siglo XX. En cuanto síntoma epocal, el inconsciente puede aparecer con diferentes nombres: por ejemplo, Aby Warburg usa la expresión *Dialektik des monstrums* para aludir a la gestualidad dinamizada por la pasión (*pathos*) o por el horror (*phobos*). Y aquí se ve cómo estalla un modelo de temporalidad y de comunicabilidad. Hay una inversión de criterios. Cae lo que toma posesión del objeto como percepción estática y se valoriza lo que siempre se ha tenido por bajo: lo físico o primario, lo objetual, las cosas mudas.

La expresión «cosas mudas» es de Baudelaire –otro estandarte de la crisis– y sobre todo se populariza a partir de la *Chandosbrief* de Hugo von Hofmannsthal. El poeta vienés, en esta obra seminal, plasma una contraposición que ya había

introducido en un artículo de 1895 referido al actor Friedrich Mitterwurzer y que desarrolla también en un breve relato alusivo a Van Gogh y en un opúsculo titulado *El sucedáneo de los sueños* y referido al cine mudo⁵. Más allá del lenguaje petrificado y «cerrado en sí mismo», la vida fluuyente se manifiesta en la gestualidad de un actor, en los colores de un pintor o en las sombras mudas vivificadas por el cinematógrafo. La otra cara de la experiencia de los límites del lenguaje conceptual es la inmersión en el continente oscuro de las pulsiones y las cosas mudas, una indagación que Hofmannsthal sitúa en un plano a la vez profundo y de superficie y que le lleva de Nietzsche a Freud. No es casual que sea en esta misma Viena donde László Balázs, en contacto estrecho con Robert Musil, constate que las cosas adquieren una presencia acentuada en el cine. Ni tampoco que sea en otro centro de la crisis, en el París de las vanguardias, donde Jean Epstein asocie el cine, en tanto que arte nuevo del siglo XX, con un mundo a la vez fluido y cósmico.

¿Cómo extrañarse de la presencia constante de Freud en el cine? Ambas cosas son expresión de una misma transformación que desdibuja las categorías para dar vía libre a lo desiderativo (así lo plantea Julia Kristeva en *Beauvoir présente*, aludiendo a la insistencia de John Huston en recordar la coincidencia entre el nacimiento del cine y el del psicoanálisis). Los ejemplos podrían ser infinitos, desde la presencia de la compulsión de repetición en Hitchcock hasta el protagonismo del «subconsciente» en las historias góticas de Roger Corman. Pero vamos a limitarnos a tres casos ejemplares de la relación entre cine y psicoanálisis.

El primero nos devuelve a la Viena de principios de siglo. Me refiero a Fritz Lang, que empezó siendo un pintor en la estela de Egon Schiele. Y que, tanto en su actividad como director en Alemania como sobre todo en su etapa americana, asume la coerción de la industria y las convenciones de los géneros para dar la vuelta a la estereotipia y adaptarla a su propio mundo. Cuando él mismo habla de este universo simbólico, Lang repite casi las mismas palabras usadas por Freud (cuyo nombre aparece en la pizarra ante la que diserta E. G. Robinson en *La mujer del cuadro*) a propósito de la imbricación de Tánatos con el deseo erótico y de la persistencia de «la criatura salvaje» en el hombre civilizado. En la filmografía languiana, estas fuerzas ciegas no solo actúan en el infractor de la ley, sino también en quienes la representan, y esto es algo que también había dicho Freud. De modo que ambos diluyen la demarcación entre normalidad y patología o perversión⁶. En Lang el mito trágico deviene azar arbitrario y el juicio es

5. *Carta de Lord Chandos* apareció en 1902 y ha sido editada en castellano primero por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (1981); y después en la editorial Igitur: *Poesía lírica seguida de Carta de Lord Chandos* (2002). El relato alusivo a la fuerza del color en Van Gogh es «Cartas al regreso» (publicado en Hofmannsthal, *Instantes griegos y otros sueños*, 1998). *Der Ersatz für die Traume* (*El sucedáneo de los sueños*) apareció en 1921 en el periódico *Prager Presse* (se puede encontrar en la red una edición bilingüe en *Revista Científica General José María Córdova*, 2015, 13(15), pp. 338-345 [18/09/2023]). De la reseña de 1895 sobre F. Mitterwurzer no hay edición en castellano.

6. A lo largo de su obra Freud explica que «el virtuoso sueña lo que el perverso realiza»; y, con

siempre incierto o ambivalente. Verbigracia: en *Secreto tras la puerta* (1947), la relación entre Celia (Joan Bennet) y Mark (Michael Redgrave) pone al descubierto una pluralidad de caras desconocidas en ambos, y al final de la película Mark se desdobra en un juicio que solo él imagina y en el que uno de los dos Mark dice: «Ningún hombre es responsable de sus pensamientos inconscientes», a lo que el otro responde: «Si tú no eres responsable de tus pensamientos inconscientes, ¿quién lo es?».

La potenciación de la objetualidad es el correlato del descrédito de la intención. En relación con ello –con las cosas mudas, pero desprendidas ya del valor epifánico que tenían para Chandos–, conviene evocar la mirada de Michelangelo Antonioni sobre la superficie y sus elementos aparentemente insignificantes. En el cine de Antonioni las cosas adquieren una presencia concreta, casi espectral, en espacios a menudo abstractos. Así, al final de *El eclipse*, la recursiva aparición de una enfermera con un cochecito en un cruce de calles no tiene mayor rango ontológico que un bidón y unos ladrillos de una obra solitaria.

Pero, en particular, quiero detenerme en el tercer ejemplo: Luis Buñuel. No solo porque en sus films se despliega toda una imaginería reveladora de la fuerza del inconsciente, ya sea el deseo edípico, el impulso sádico, el fetichismo, los mecanismos del sueño o lo que Lacan llama «el corte en el ojo». Es que además Buñuel ha hablado sobre ello, a pesar de su poca disposición a teorizar. Por otra parte, con Buñuel entramos en el tratamiento de la cuestión en el pensamiento sobre cine en España.

La cuestión aparece en un difuso marco de vanguardia localizado en el Cine-Club Español de Madrid y la revista *La Gaceta Literaria* (1927-1932), dirigida por Ernesto Giménez Caballero, en la que Buñuel fue responsable de la sección de cine entre 1927 y 1929: en un artículo de esta revista, Buñuel presenta el ojo mecánico de la cámara como un instrumento dotado de «calidad psicoanalítica»⁷. Asimismo, cuando la Universidad de México en 1958 le pidió una conferencia que él convirtió en una mesa redonda (y que *Cinema Universitario* publicó dos años después)⁸, en ese coloquio Buñuel identifica el cine con la poesía en lo que tiene «de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente», pues no otra cosa proponía la vanguardia: descalzar la visión enquistada de las cosas. Y eso significa abrir «una ventana» que prolongue y por tanto altere lo que conocemos como «realidad exterior» (BAZIN et al., 1991: 30); nada como el cine para conseguir esto, dice Buñuel en ambas circunstancias.

Para él, lo mismo que para André Breton, la sala de cine es un espacio de sueño y maravilla. Así, en 1953 Buñuel dice a Bazin que el cine sigue pareciéndole

respecto al derecho, en una carta a Albert Einstein de septiembre de 1932, afirma: «Derecho y violencia son hoy, para nosotros, opuestos. Es fácil mostrar que el primero se desarrolló a partir de la segunda».

7. «Del plano fotogénico», *La Gaceta Literaria*, n.º 7, 1/04/1927.

8. «El cine, instrumento de poesía», *Cinema Universitario*, n.º 12, 7/1960.

la mejor vía «para mostrar una realidad que no se puede tocar con la mano todos los días», y eso mismo repite en la mesa redonda cuatro años después: empieza diciendo que el cinematógrafo «es entre todos los medios de expresión humana, (...) el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño»; luego identifica el flujo de imágenes del cine con «la noche de la inconciencia»; y concluye reiterando que «el cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente».

Sin embargo, esa apertura a una prolongación fantasmagórica de la realidad no implica una negación de lo real como coerción. En el «momento de giro» que los surrealistas son conscientes de vivir (la expresión es de Artaud) naufraga el humanismo idealista; y en esa línea Buñuel no solo se ajusta a las exigencias industriales del cine, sino que además vindica que este es «hijo del estándar» y un producto de la sociedad de masas. La crisis del modelo de artista fundado en la centralidad del sujeto se plasma en el *goût des choses* de que habla Epstein o en el desplazamiento del valor fisionómico a los objetos, tal como lo plantea Béla Balázs. El propio Buñuel, en la referida mesa redonda, afirma que la materia puede adquirir en el cine una «presencia absoluta». Y en el artículo referido al plano fotogénico explica que este puede concentrar «la significación dramática» en una cosa nimia, de modo que «el objetivo se dirige exclusivamente a ella, dejando todo lo demás, incluso el elemento humano»; entonces, agrega, «un gran plano de Greta Garbo no es más interesante que el de un objeto cualquiera».

Ya Sebastià Gasch, en la introducción a *Una cultura del cinema* (DÍAZ PLAJA, 1930), hablando de la fotogenia y el primer plano, había citado a Buñuel para comparar «la expresión de Keaton» con «la de una botella»; y el propio Díaz-Plaja, en el libro citado, afirma que el cine «és una mena de glorificació de la matèria nua», presentándolo como un arte de superficie que «tendeix en tota hora a la concreció de les coses». No obstante, por la «móvil plasticidad expresiva» que le es constitutiva, el cine revaloriza estas cosas ínfimas (que por ello ya no lo son) invistiéndolas de una fuerza simbólica o emotiva. Así pues, la llamada fotogenia cinematográfica rompe con la jerarquía de lo profundo sobre lo superficial y de lo humano sobre lo cósmico: «l'expressivitat cinematogràfica és assolida cada vegada més per les coses inanimades». Tipificación y expresión no son incompatibles, al contrario: se llega a esta invirtiendo aquella.

A ello responde lo que Octavio Paz llama la «sobriedad exasperada» de Buñuel. Aquí, el adjetivo «exasperada» remite a la idea surrealista de la maravilla como tensión perturbadora, y la «sobriedad» denota una conexión con lo raso que se opone a toda huida del mundo. Algo que también percibe J. F. Aranda, cuando en «Buñuel, español»⁹ afirma: «El elemento de sorpresa y contradicción de las cosas reside, para Buñuel, en estas mismas cosas, tal como son: (...) es el mundo el que es surrealista en su obra».

9. *Cinema Universitario* n.º 4, 12/1956.

El reclamo de un contacto fecundador con la vida física y material se nos aparece también en Ramón Gómez de la Serna, figura muy próxima a Buñuel (ambos estuvieron a punto de hacer una película de episodios en 1928)¹⁰. Sin embargo, esta fecundidad es la de hacer y no hacer (o la de «dedicarse a lo increado»): «la realidad necesita ser libertada en la fantasmagoría» –leemos en «Nobelismo»–, pero a la vez esta debe tocar «la piel áspera de la realidad»¹¹. Y en el prólogo a *Greguerías*: «todos los escritores adolecen de que no quieren descomponer las cosas ni se atreven a descomponerse ellos mismos», ante lo cual Ramón insta a cultivar el «deseo de disolver»; disposición que se corresponde con el afán de «tener conocimiento del nadie, de la nada, del no-yo, de “el ello” y del alma de las cosas».

Esta última frase aparece en un artículo que Gómez de la Serna publica en *Revista de Occidente* bajo el título «Las cosas y ‘el ello’»; en él aplica su afán de «rectificar» y cuestionar la idea de «lo subconsciente», aprovechando –dice– «los últimos adelantos que le han dado el título de ‘el ello’»¹². Puesto que tales «adelantos» implican ir más allá de la subjetividad individual, Gómez de la Serna subraya lo que pertenece al plano de lo «sub», de lo bajo: el «no-yo», las «cosas-cosas», y destaca «la oposición que (ellas) hacen a la humanidad desde su menoscabada situación», es decir: plantea invertir esta menoscabada situación comprendiéndonos «a nosotros como cosas». Y adelanta esta idea afirmando «que lo más seguro es que seamos objeto» y «materia esquirrada».

Gómez de la Serna se sitúa así muy lejos de la mística hofmannsthaliana de las «cosas mudas». Frente a la tentación del silencio que acompañaba a la crisis del sujeto finisecular, lo que plantea Ramón en el artículo «Las palabras y lo indecible», publicado en *Revista de Occidente* en 1936, es «una remoción en el lenguaje» y una apuesta por lo anónimo y lo colectivo frente a la estrecha realidad de la conciencia individual. En relatos como *El incongruente* (1922) o *El hombre perdido* (1947), nos confronta a situaciones de «sonambulismo» y disociación («Hay que desconcertar el personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros...»).

En *El incongruente*, Gómez de la Serna nos presenta a un personaje, Gustavo, singular por la multitud de «bromas» que le «ha gastado la vida», pero sobre todo por el hecho de reconocer y asumir esa quiebra de la lógica fijada: «toda la vida

10. Según explican Buñuel y Santiago Ontañón en *Max Aub / Buñuel. Todas las conversaciones. II. El artista* (2020), pp. 817-819, Buñuel apalabró con Gómez de la Serna la realización de un film titulado *El mundo por diez céntimos*, pero finalmente optó por la propuesta de trabajo conjunta con Dalí y, en desagravio, hizo publicar algunos guiones de Gómez de la Serna en el número 9 de la *Revue du Cinéma* (1/4/1930). Román Gubern introduce algunas puntualizaciones sobre la cuestión en *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* (GUBERN, 1999: 21).

11. Texto aparecido originariamente en «Ismos» (1931) y reproducido en Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte* (1988); ver especialmente p. 170.

12. El artículo «Las cosas y ‘el ello’» se publicó en *Revista de Occidente*, n.º 134, 08/1934, pp. 190-208, y ha sido reproducido en *Una teoría personal del arte*, pp. 173-183. En este mismo volumen aparece «Las palabras y lo indecible», artículo al que enseguida nos referiremos.

es tan incongruente como mi vida, sino que los demás no quieren verlo», dice al principio. Al poco, Gustavo manifiesta su inclinación «a persuadir las cosas», y añade: «nosotros (...) somos tan cosas como ellas, y tenemos persuasión por lo mismo que ellas la pueden tener». Sin embargo, al final, lo que hasta entonces han sido «esquinazos» del destino se truecan en lo contrario.

Gustavo sospecha que los actores de cine no son personas reales, sino representantes tipificados de «otros seres vivos que vivían su vida, sin mezclarse con el cine» (según lo cual, por ejemplo, Charlot es un condensado de un «gran mercado de Charlots»). Pues bien, de forma parecida él encuentra un desdoblamiento de sí en la pantalla de un cine: lo que aparece en esta es exactamente él mismo con su rostro e incluso con su alfiler de corbata. Ocurre, además, que la protagonista del film es una mujer igual a la que tiene a su lado en la sala. Ante lo cual Gustavo piensa que ambos deben casarse, porque así está filmado. Idea que secundan la mujer y también su madre, quien ve esa unión como un designio de la Providencia. Así pues, el cine acaba fijando el destino de Gustavo, siendo este –el de la conyugalidad– un destino tipificado; lo que significa el abandono de su condición de incongruente.

Análogamente, al presentar el cortometraje *El orador* o *La mano* en el Cine-Club Español de Madrid en 1930, Gómez de la Serna intentó «hacer visible un caso de desdoblamiento activo» –según lo explica él mismo en «Resumen de mi intervención», en el número 96 de *La Gaceta Literaria*–. Como remedando la idea de la pantalla-espejo de *El incongruente*, se puso delante de la pantalla y profirió de viva voz su guion con la misma gestualidad del film. Anteriormente, Ramón ya había apuntado otras situaciones de tipificación y alienación en el mundo del cine: en *Cinelandia*, un relato de 1923, los actores aparecen como «seres intermedios entre las sombras y la realidad», no habiendo nada más real que el tipo que están obligados a representar; y, con respecto al espectador, se hace patente su subyugación en el doble sentido del término (como fascinación y como posesión dominadora); dualidad que vio también Buñuel cuando, en «El cine, instrumento de poesía», dijo que el cine, por su calidad visionaria y por el modo en que aísla al espectador, «es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana, pero también como ninguna otra es capaz de embrutecerlo».

Esta atribución de un carácter hipnótico al cine es tan recurrente como su identificación con el sueño. Posteriormente, y más en relación con el psicoanálisis, el lingüista y psicólogo Miguel Siguán une ambas caracterizaciones, presentando el cine como «un sueño hipnótico» por el que la vida personal y consciente queda en suspensión hasta que se abre la luz de la sala. Respecto a ello, otro profesor, Enrique Tierno Galván, en la serie de artículos titulados «Un ensayo acerca del cine» y publicados en *Cinema Universitario*, n.º 2 (10/1955) y n.º 3 (5/1956), presenta esa absorción por parte de las imágenes de la pantalla como una «alienación»: en el teatro, dice Tierno, se da una «colaboración» entre público y escena que «supone la conciencia en cada uno de los espectadores de esa

colaboración», de modo que el sujeto expectante mantiene una cierta «libertad crítica» y «no pierde el sentido de la doble realidad de lo que ve y él como veedor (sic)»; en cambio, «en el cine uno de los términos de la relación, el espectador, queda virtualmente anulado»: este se entrega de un modo «total» y el resultado es de una «intensidad» a la que «no se llega en el teatro ni en la literatura». Tierno llega a hablar de un estado de vergüenza en el momento de encenderse las luces. Y, sin embargo, pese a la conciencia de una «pérdida de libertad que (...) va acompañada de la más completa impersonalización», «reincidimos» una y otra vez, «pues no hay modo técnico más eficiente para soltar nuestras inquietudes represadas (sic) que el cinematógrafo».

Tierno remite aquí a la catarsis aristotélica, pero constata que nuestro mundo no es el de una pequeña comunidad integrada, como la polis, sino el de una sociedad de masas. Y es en el marco de esa comunicación de masas cómo el mito desciende de lo sacral a lo cotidiano. Siguán reflexiona sobre esto en «El cine y el espectador», uno de los ensayos de *El cine, el amor y otros ensayos* (otro es «Freud desde dentro»).

Según M. Siguán, el cine es el ejemplo más típico del espectáculo de masas; pero es lo contrario de un espectáculo de masas entendido en el sentido en que lo ha presentado la psicología de la multitud de Le Bon, que remarca que el individuo se diluye en la masa. Lo que hay en el cine, dice Siguán, es una «agrupación de solitarios»; el cine es «un placer solitario». En la proyección cinematográfica «el espectador está solo» y por ello se deja «empapar» por las imágenes que se le ofrecen de un modo total. El espectador queda absorbido por la ficción como en una doble vida, como en una vida paralela imaginaria; pero, mientras dura la película, esa es la vida más real, pues los deseos o temores que el espectador experimenta son reales. Se produce un efecto directo, momentáneo, sobre la nerviosidad o la sensibilidad, así como un efecto indirecto que puede persistir como una huella y repercutir en la conducta. Y ello porque esa inmersión experimentada en el cine satisface tendencias personales que en la vida cotidiana no se cumplen.

Esto es lo propio del imaginario en su relación con el inconsciente: tanto Gaston Bachelard, el principal tematizador de la noción de imaginario, como Edgar Morin, a su vez introductor del pensamiento complejo, constatan que entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos o los temores modelan las imágenes y nos sumergen en ellas según una lógica que no es la de la conciencia: según la lógica de los sueños, las ficciones y los mitos. Desde este punto de vista, el imaginario es como una «secreción placentaria» que nos envuelve y que con el cine se exterioriza. Así, en *El cine o el hombre imaginario* (1972), Morin dice: «la imagen del cinematógrafo está literalmente sumergida, arrastrada por una ola de lo imaginario...», reiterando que esta es una corriente fluida y metamórfica: «los objetos se ponen a vivir, a interpretar, a hablar»; lo que suscita un «intercambio de los hombres y las cosas»; pero estos «objetos héroes» no tienen una identidad endurecida, sino que se insertan en «la fluidez de un

espacio-tiempo» ubicuo y polarizado por «las necesidades (...) que la vida práctica no puede satisfacer»¹³.

La «secreción» del imaginario es lo que veíamos que se oponía a lo categorizado en la realidad convencional. Desde este ángulo, Guillermo de Torre –el gran introductor de la vanguardia en España junto con Gómez de la Serna–, en «El cine y la novísima literatura»¹⁴, defiende, a partir de Epstein, una lógica opuesta a la del encadenamiento causal, un «ilogismo» por el que el cine se hace representativo de «los latidos contemporáneos (...) hasta en sus diversificaciones subconscientes». Este elemento «fisiológico» e «inconsciente» se opone a la contemplación distanciada de una realidad fija (que ya «no tiene ningún sentido», agrega De Torre a partir de Blaise Cendrars).

Según De Torre, el cine renuncia a la totalidad para ofrecer una «sucesión de detalles fragmentados», pero la contrapartida de esto es que no se limita a mirar la vida, sino que «la penetra». Tales «intimidades» son propiciadas por los «efectos de aproximación» y de «agudización expresiva» condensados en el término «fotogenia». El cine «recorta» aspectos del mundo «con precisión»; los inscribe en un devenir dinámico, sincrónico, simultáneo...; y así da lugar a una «hiperrealidad» marcada por un nuevo espacio-tiempo: la «vida de la profundidad sensibilizada». Como De Torre explica en otro texto, «Un arte que tiene nuestra edad»¹⁵, se trata de «superar la realidad circundante para crear otro orbe» al que califica de «matinal», y añade: «Sólo hay arte (...) donde existe una transposición de la realidad».

Análogamente, Antonio Espina, otro autor –cerca de Ramón– que ha delineado este marco de crisis, contrapone el cine a los mimetismos e inercias de la realidad. Así, en el artículo «Reflexiones sobre poesía»¹⁶, Espina relaciona la poesía y el cine con una lógica diferente de la ordinaria, y presenta este como un arte fluido que se identifica con las imágenes de «lo subconsciente», por su capacidad de alterar las relaciones habituales del tiempo y el espacio. Es, dice en francés, «un composé d'ideal et de fluide». Posteriormente, en la revista *Cine Experimental*¹⁷, Espina vindica «el protagonismo del subconsciente» en «la vida sorprendida por la espectroscopia»; también remarca el carácter disruptivo del cine, identificando esa lógica alternativa con la sensorialidad del sueño. Y, asimismo, en un artículo de *Revista de Occidente*¹⁸, dice que en el cine se integran los «difíciles protagonistas» del «subconsciente», de la «naturaleza inanimada» y del «maquinismo», entroncando parcialmente con la idea orteguiana de la deshumanización del arte, y

13. Morin entrelaza estas ideas a lo largo de todo el libro; ver *El cine o el hombre imaginario*, 1961 (1956), pp. 89, 92-99, 101-105, 152, 254, 279 y 292.

14. *Revista Cosmópolis*, n.º 32, 08/1921, y n.º 33, 09/1921.

15. En *La Gaceta literaria*, n.º 81, 1/5/1930.

16. Publicado en el semanario *España*, n.º 296, 1/1/1921.

17. «Sobre estética del cine: Tiempo, espacio, imagen, ritmos», *Cine Experimental*, n.º 1, 12/1944.

18. «Reflexiones sobre cinematografía», *Revista de Occidente*, n.º 43, 01/1927.

anticipando hasta cierto punto la asociación entre lo inconsciente y lo maquínico que Deleuze formulará mucho después.

Antonio Espina participó asiduamente en la tertulia de Ortega y Gasset en *Revista de Occidente*, al igual que Francisco Ayala, con quien compartió el interés por el cine. Según cuenta este en *Recuerdos y olvidos 1906-2006* (2011), Espina fue detenido y condenado a muerte por los sublevados en 1936 después de que Azaña le nombrara gobernador de las Islas Baleares (condena que fue conmutada tras un intento de suicidio). Pero ya antes Espina vivió un primer encarcelamiento, en 1933, por escribir un artículo contra Hitler que se temió que pudiera indisponer a Alemania. Manuel Ruiz, Azorín, también amigo y cinéfilo, escribió un manifiesto en defensa de Espina tras este primer encarcelamiento; y asimismo Azorín relacionó el cine con «la poesía de las cosas cotidianas».

Así lo explicará, por ejemplo, José Montero Padilla en la revista *Ateneo*¹⁹. Pero ya antes el propio Azorín había identificado el cine con lo cósmico y con lo inconsciente. En 1927, cuando la revista *La pantalla* le pidió que participara en una encuesta para su primer número y le preguntó «¿Qué opina usted del cine?», Azorín respondió:

Pasará el tiempo. Se verá que en el séptimo arte lo de menos es una fábula de novela o comedia, y entonces el cinematógrafo hará vivir las cosas (...); las cosas irradiarán su vida profunda y misteriosa, y los hombres se nos manifestarán en sus relaciones con el arcano inconsciente²⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA, Francisco ([2006] 2020): *Recuerdos y olvidos 1906-2006*, Madrid, Alianza.
- BAZIN, André et al. (1991): *Buñuel, Dreyer, Welles*, Madrid, Fundamentos.
- DELEUZE, Gilles (1985): *Cinéma 2: L'image-Temps*, París, Minuit.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1999): *Kafka. Por una literatura menor*, Ciudad de México, Era.
- DÍAZ-PLAJA, Guillem (1930): *Una cultura del cinema*, Barcelona, Imp. Altès.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988): *Una teoría personal del arte*, Madrid, Tecnos.
- GUATTARI, Félix (1977): *La révolution moleculaire*, París, Recherches.
- GUBERN, Román (1990): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Madrid, Alianza.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1981): *Carta de Lord Chandos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (colección *Arquitecturas*).
- KRISTEVA, Julia (2016): *Beauvoir présente*, París, Pluriel.
- MAZUREL, Hervé: (2021): *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire*, París, Le Découverte.

19. «Azorín y el cine», *Ateneo*, n.º 72, 8/12/1954, pp. 10-11.

20. «¿Qué opina usted del cine?», *La pantalla*, n.º 1, 11/1927.

- MORIN, Edgar ([1956] 1961): *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral.
- PAZ, Octavio (2000): *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- RANCIÈRE, Jacques (2005): *El inconsciente estético*, Buenos Aires, ed. del Estante.
- RANCIÈRE, Jacques (2001): *La fable cinématographique*, París, Seuil.
- SIGUÁN, Miguel (1956): *El cine, el amor y otros ensayos*, Madrid, Ed. Nacional.
- XIFRA, Jordi, ed. (2020): *Max Aub / Buñuel. Todas las conversaciones. II. El artista*, Zaragoza, Prensas de la Universidad.

.....

JOSEP CASALS NAVAS es profesor de Estética e Historia del Arte en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona. Ha escrito numerosos artículos y los siguientes libros: *El expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad* (1982); *L'entusiasme i l'acció. Giordano Bruno i la crisi del Renaixement* (1988); *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte* (2003), Premio Anagrama de Ensayo; *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura* (2015); y *Crónica crítica. Periodismo, universidad, burocracia, política, nación* (2020).

La imagen cinematográfica

Algunas reflexiones propuestas por el pensamiento español

Marta Piñol Lloret
martapiñol@ub.edu

LA FOTOGENIA: UN CONCEPTO FRANCÉS

Que el cine siempre representa alguna cosa puede parecer una obviedad, pero es precisamente la importancia que tiene en él la imagen aquello que nos conduce a fascinarnos por ella; es decir, por una presencia ausente. Los rostros que aparecen en pantalla no están allí, estuvieron, ya no están, pero nosotros los vemos. Penetramos en una imagen de aquello que ya es imposible que sea como fue, pero el mero hecho de que podamos verlo significa que alguna vez ha sido exactamente tal como lo estamos viendo, igual que sucede con la fotografía, tal como muy bien explicó Roland Barthes (BARTHES, 1980). Tenemos el privilegio de presenciar lo que aconteció y sentir esas imágenes en presente, como si realmente estuviéramos delante de lo que vemos y lo miramos de manera distinta a como percibimos la realidad; además, a diferencia de lo que sucede con la fotografía, esa experiencia perceptiva se despliega en el tiempo porque el cine no ofrece imagen congelada, sino que es imagen en el tiempo y, por tanto, hay en ella movimiento. Un tiempo de contemplación, casi de visión, una temporalidad en la que a pesar de que sabemos que lo que vemos no es real lo dotamos de realidad y experimentamos el tiempo real y el tiempo de la imagen a la vez, fundiéndose y confundiéndose ambos.

Probablemente sea una utopía –o incluso un sinsentido– tratar de definir una sensación, una emoción tan inefable, e incluso hoy en día parece más bien un ejercicio de arqueología, cuando las imágenes filmadas o fotografiadas ya no entrañan un entonces y un allí, en tanto que han perdido esa dimensión testimonial, esa ontología de la imagen fotográfica sobre la que teorizó André Bazin (BAZIN, 1945: 405-411). Por ello, resulta un ejercicio fascinante acercarnos ahora a cómo se leyó ese poder cautivador de la imagen y cuán atrayente resultó analizarlo, siendo los franceses los primeros que trataron de teorizar sobre ello. Esa calidad inefable de las imágenes cinematográficas, esa quintaesencia de lo real que

proponían, recibió el nombre de fotogenia, un concepto que también caló en el pensamiento cinematográfico español, aunque sus acepciones e interpretaciones fueron bien distintas. El primero que empleó este término fue Louis Delluc, quien en 1917 escribió que el cine añadía a la realidad profilmica algo distinto de lo que alcanzamos a ver en la realidad (DELLUC, 1917). Así pues, la labor del cine es casi un acto de revelación: nos sugiere algo que solo él es capaz de extraer de lo real, gracias a su despliegue en el espacio y en el tiempo.

Jean Epstein también usó este vocablo para evocar esta dimensión casi espiritual del cinematógrafo, y apostilló que cualquier aspecto de los seres o de las almas aumenta su calidad moral cuando es reproducido por el cine, de modo que deriva no solo de la dimensión temporal de este dispositivo, sino también de su posibilidad de reproducir el movimiento (EPSTEIN, 1921).

¿QUÉ SE ENTENDIÓ DE TODO ELLO EN ESPAÑA? DE LA SUPERFICIE A LA ESENCIA

Como es evidente, en nuestro país también fascinó la contemplación de la imagen cinematográfica y, además, se leyó a estos teóricos franceses y se empleó el término *fotogenia*, pero las interpretaciones o significados que se le dieron fueron bien distintas. En ese sentido, el primero que empleó el concepto fue Guillermo de Torre, quien había leído a Delluc y en 1921, en la revista *Cosmópolis*, vinculó la fotogenia con la relación que consideró que existía entre el cine y la novísima literatura (DE TORRE, 1921). Así, sostuvo que se había producido una osmosis entre ambos lenguajes y, por ello, el film se había convertido en accional y sintético, mientras que el poema, por su parte, se había tornado cinemático. Y en este entramado no solo la imagen propiamente resultaba relevante, sino que añadió otro elemento: el sonoro, pues según su parecer en el cine «la onda cordial que se produce nos viene, no del sonoro ritmo vocal, como en el teatro sino del gesto mudo y la persuasión fotogénica, doblemente expresiva», y lo que debe hacer el film es seguir la senda de la nueva poesía y centrarse en la tensión del conjunto armónico, reduciendo la película a su esencialidad, confiando en el «poder de sugestión mental que irradian los rostros mutables, o el desfile de episodios hábilmente enlazados». Por consiguiente, debe primar lo que se muestra sobre lo que se cuenta, de modo que el argumento y la estructuración deben plegarse a la armonía estética de los planos fotográficos, permitiendo así lograr la fotogenia, que no es otra cosa que una fusión entre el cine y la fotografía: solo si convergen en grado de interés el argumento y la calidad fotográfica se puede alcanzar una armonía fotogénica. Y fue muy optimista en su planteamiento, pues consideró que si iba aumentando la celeridad expresiva del film también tendrían más valor las metáforas, y ello lograría producirnos un efecto, en tanto que espectadores, sin precedentes: «rasgará nuestras pupilas hasta el asombro para la visión fotogénica

integral, y aumentará nuestras sacudidas jubilosas en el espasmo transfusional de la velocidad cinematográfica».

Sea como fuere, lo que resulta innegable es el vínculo que existe entre la fotogenia y la dimensión visual del film, que es lo que articula el ámbito de la dirección artística. Por ello también hay algunas de las primeras aproximaciones del pensamiento cinematográfico español, como la que debemos a Sebastià Gasch, de 1926, en las páginas de *D'Ací i d'Allà*, en la que estableció un vínculo entre la fotogenia y el interiorismo (GASCH, 1926: 526-526). Es decir, en vez de relacionarla con el gesto o la interpretación, lo hizo con los objetos, estableciendo en esta cuestión el porqué del éxito del cine americano y del fracaso del europeo. Así, detectó la fotogenia en el diseño moderno de los objetos americanos gracias a sus características geométricas, considerando que el cine de los Estados Unidos es una «síntesis quintaessenciada de la vida moderna». Simplicidad, geometría y ponderación son, según su parecer, las líneas que rigen los elementos que aparecen en el cine americano, a diferencia del abigarramiento que detecta en el europeo; es por ello por lo que salva una propuesta de vanguardia como *La inhumana* (*L'inhumaine*, de Marcel L'Herbier, 1924), pues gracias a la dirección artística del arquitecto Robert Mallet-Stevens se logró una simplicidad de las formas y una modernidad apabullante. Sin embargo, este autor no solo remitió a la fotogenia a propósito de los objetos, sino que también opuso el cine americano al europeo a partir de considerar que el físico de los intérpretes es muy distinto, algo que también perjudica a las realizaciones del viejo continente. Así, aludió a lo que denominó «raça americana», y que estimó como el resultado de la fusión de personas de todas las razas, que había creado a individuos de proporciones perfectas muy cercanas al ideal clásico. Euritmia y armonía son lo que la caracteriza, en contraposición al tipo europeo, ya gastado.

En un texto de 1926, publicado en *Popular Film* por Electrón (ELECTRÓN, 1926), se trazó otra línea: una conexión que luego exploraron otros textos entre la fotogenia y los colores de la realidad, en función de cómo se impresionaban en el film, de modo que según queden peor o mejor serán menos o más fotogénicos. Pero lo relevante de este texto es que también contempló el gesto, considerando que este debe ser más lento que rápido, algo en lo que también ahondó solo un año más tarde César Silvio en *El arte de la expresión* (SILVIO, 1927).

Muy alejada del resto de las propuestas, pero de sumo interés, sobresale la de Luis Buñuel, quien en 1927 escribió en *La Gaceta Literaria* sobre este concepto y lo relacionó con el *découpage* de un film (BUÑUEL, 1927: 1), pues sostuvo que esta se hallaba en la segmentación en tanto que implicaba el punto en que una cosa podía convertirse en otra. Es por ello por lo que la fotogenia se encuentra en dos elementos diferentes pero simultáneos e inseparables, el objetivo y el *découpage* o, dicho distinto, la fotografía y el plano. Así las cosas, según él, la fotogenia no se situaba en el rodaje, sino en la posproducción, en el montaje, que

es cuando la imagen cobra significado, y por ello esta depende íntimamente del realizador.

A partir de las observaciones de Guillermo de Torre, Sebastià Gasch y Luis Buñuel, resulta obvio que hay una conexión muy clara entre la fotogenia y la vanguardia, algo que también queda remarcado en el libro que Carlos Fernández Cuenca dedicó a este concepto, *Fotogenia y arte*, publicado en 1927 (FERNÁNDEZ CUENCA, 1927). Resulta ya evidente en la propia dedicatoria que incorpora que lo concibió como un homenaje a Abel Gance. Así, parte de la frase «¡le temps de l'image est venu!», pronunciada por este cineasta francés en una conferencia, y estima que hay que evidenciar las posibilidades artísticas de la imagen visual y ahondar en su valor estético. Por ello, se decantó por la superioridad de la imagen en detrimento de la palabra, a tenor del potencial emocional del cine, y sostuvo que se generan en el espectador emociones objetivas y subjetivas, indicando que al ver un film por primera vez prevalece la objetiva porque nos dejamos llevar por su argumento y solo en algunos instantes nos despierta la subjetividad. En cambio, si ya hemos visto varias veces un film y, por consiguiente, ya no nos motiva su argumento, entonces sí que se dispara la emoción subjetiva. A lo que se refiere, por tanto, es a la prevalencia de las imágenes por encima de la narración, y es en el cine de vanguardia donde halla el verdadero poder del movimiento fotográfico, y por eso ensalza la obra, nuevamente, de Marcel L'Herbier, pero también de Abel Gance, de Germaine Dulac o de James Cruze, así como cita a Delluc y a Epstein. Y a partir de ahí traza un elogio del detalle, indicando que el film ideal es el que apuesta por las imágenes y, por consiguiente, por la ausencia de las palabras. Además, fue muy optimista al considerar que el público no comprendía todavía los recursos cinematográficos, pero cuando se acostumbre ya no será necesaria la palabra escrita y todo el poder radicaré, como debe ser, en la imagen. Sin embargo, eso no significará que este sea mudo, pues señala que tampoco llamamos así a la pintura, la escultura o la arquitectura.

La última aportación señera de esta década la debemos a Luis González Alonso, quien le dedicó en 1929 todo un capítulo de su libro *Manual de cinematografía. Como Arte, como Industria, como Espectáculo y como Profesión* (GONZÁLEZ ALONSO, 1929), indicando que esta no se limitaba a los actores, sino que también afectaba a los espacios, a los animales o, incluso, a las multitudes. Sin embargo, ello no impide que considere que haya un tipo ideal, mencionando al respecto a Mary Pickford y a Douglas Fairbanks. Incluso llegó a plantear una afirmación muy problemática: «El más amplio concepto fotogénico es el privativo de la raza blanca», a lo que añade que el actor ideal debe ser físicamente normal y debe comportarse normativamente en los roles de género, de manera que el actor debe hacer gala de virilidad y la actriz de feminidad, así como tiene que ser dúctil en términos psicológicos, sensitivo y sobrio de expresión, así como culto e intelectualmente comprensivo.

EL CINE DE VANGUARDIA, UNAS ESCALERAS Y ALGÚN QUE OTRO DESPROPÓSITO

En la década de los treinta destaca sobremanera el libro *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film* (1930), de Guillermo Díaz Plaja (DÍAZ PLAJA, 1930), cuyo prólogo corresponde al artículo antes mencionado de Sebastià Gasch (GASCH, 1926: 526-526), aunque aquí lo amplió para analizar el lenguaje y la interpretación. Díaz Plaja, por su parte, también abordó la fotogenia en su texto, dependiendo especialmente de Béla Balázs, de Fernando Vela y del ya citado Jean Epstein. Así las cosas, contempló este concepto al considerar las relaciones entre el cine y las demás artes, e indicó que era necesario ahondar en aquello que es específico de este arte y que detectó en su plasticidad móvil expresiva, considerando que un film tenía valor cuando no sobrepasaba esa plasticidad expresiva y no requería recurrir a otras artes. Y esa plasticidad expresiva se conseguía, según su parecer, a partir de la fusión del espacio y el tiempo. La primacía, nuevamente, recae por consiguiente en la imagen, y tiene dos consecuencias: propone una catalogación del mundo y revaloriza las superficies o, dicho de otro modo, el mundo sensible. Por ello, afirma que el cine constituye el primer esfuerzo para sustituir la cultura intelectual por la sensitiva, y se apoya en Balázs al aproximarse a la historia de la escritura y a cómo se sustituyó la escritura simbólica egipcia por las grafías fonéticas, y este paso del signo-imagen al signo-abstracción provocó que se instaurase una cultura verbal-intelectual en vez de una cultura sensitiva y de imágenes. Por tanto, igual que lo indica Balázs, ahora el hombre volverá a ser visible, y Díaz Plaja apeló a la consideración de Epstein de que en la pantalla no hay naturaleza muerta en tanto que los objetos tienen actitudes, y es por ello que hay que reparar en el mundo sensible.

El concepto de objetividad también tiene relevancia, pues estimó que el cine entrañaba, necesariamente, concreción y no era otra cosa que un documento exacto. Por ello, debía atender a los objetos más bellos posibles, tal como indicó que lo hacía el cine de Henri Chomette –de nuevo, pues, el cine de vanguardia–, y lo mismo debía aplicarse a los intérpretes, debiendo elegir a los actores y actrices más bellos, una cuestión que articula a partir de lo que se consideraba bello en el mundo helénico. Apeló, por consiguiente, a una claridad latina a la hora de abordar este sujeto, a una mirada helénica, porque el cine debe ser belleza, claridad e inteligencia, desprendiéndose de aquello que lleva impregnado de la tradición teatral, y afirmó que una *girl* yanqui es más cercana al ideal griego que una actriz de tragedias italiana. Asimismo, se emparenta con Balázs a propósito de la teoría del gesto facial que desarrolla y de la gran atención que atribuye al rostro. Y esta pasa de nuevo por la reivindicación de la superficie, pues el cine depara en la plasticidad de las cosas y se dirimen las distancias entre los objetos y los seres humanos.

Y la noción de la deshumanización del gesto equivale a conceder atención a los objetos expresivos, de modo que el gesto resulta deshumanizado cuando el rostro del actor no se muestra en el plano y se usan planos de objetos para expresar emociones. Nuevamente es en el cine de vanguardia donde halló los ejemplos que seguir, mencionando las obras de Henri Chomette y el *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), y los dos elementos fundamentales del cine puro son la plasticidad y el ritmo. Y de todos los objetos expresivos el más relevante es la mano, que implica la deshumanización del gesto. En esta dirección mencionó a Salvador Dalí y el artículo que publicó en *L'amic de les arts* sobre el interés de mirar las manos olvidándonos del resto del cuerpo, y también a Jean Epstein y su afirmación de la gran capacidad expresiva de las manos cuando se separan del ser humano. De nuevo, tal como ya lo hizo Luis González Alonso, apeló a la representación de multitudes, y también contempló la dimensión perjudicial de las palabras, fruto de un intelectualismo desorbitado que dejó a lo visual en situación de inferioridad. Así las cosas, tras mucho tiempo de intelectualismo, el signo impreso nos remitía a una idea abstracta, mientras que el cine, en tanto que arte sensorial, nos rejuvenecía. Pero lo preciso es que ambas vías convivan y que tengamos tanto palabra como imagen. Y al igual que Sebastià Gasch y que muchos otros textos de los años veinte, depositó gran interés y optimismo en el cine soviético como pieza clave para pautar cómo debería ser el cine en el futuro.

También Juan Piqueras publicó un texto de gran interés en *Mirador*, en 1930 (PIQUERAS, 1930: 6), estableciendo una conexión entre el actor y la fotogenia mediado por la relevancia del gesto, desestimando el cine sonoro en tanto que perjudicaba a la gestualidad y, por ende, a la fotogenia. Y sostuvo que la fotogenia lo era todo en el cine, del mismo modo que el gesto lo era todo en la fotogenia, y por eso es un problema que el cine sonoro mengüe el poder de la fotogenia, cediendo peso al sonido y a la palabra. El actor del cine mudo empleaba el gesto para la expresión, y ahora el actor del nuevo cine tiene más opciones, pero ello va en detrimento de la fotogenia del gesto puro. Por tanto, articuló una reflexión en torno al cine sonoro y al poder del gesto, pero también en esta década hay textos que nuevamente deparan en los objetos, tal como lo evidencia uno de Jeroni Moragues en la revista *D'Ací i d'Allà*, publicado en 1930 (MORAGUES, 1930: 336). En esta ocasión, el autor indicó que hallaba la fotogenia en las escaleras, considerando que pueden ser mucho más fotogénicas sin el dinamismo de ninguna figura humana, y estimó que para escribir bien una historia de la fotogenia debería empezarse por esta estructura. Esta idea de las escaleras fue continuada cuatro años más tarde por Rodolf Llorens en *Mirador* (LLORENS, 1934: 4), donde remitió de nuevo a Díaz-Plaja y a Moragues, sosteniendo que más que en la mano, donde reparaba el primer mencionado, él se inclinaba también por las escaleras, y otra vez apeló al cine soviético a propósito de una de las escaleras más memorables de la historia del cine, las de Odesa en *El acorazado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, de Sergei Eisenstein, 1925). También el cine soviético

fue loado y conectado con la fotogenia por Pedro Sánchez Diana, quien escribió un texto muy peculiar en *Popular Film* en 1932 (SÁNCHEZ DIANA, 1932), en el que indicó que aquello relevante era cómo el cine representaba la civilización, y se detenía en la de este país, apelando también a la fotogenia de la masa, que creía que correspondía a la verdad, ya que el alma –que indica que equivale a la psicología de una raza– se trasluce únicamente en la multitud. Según su parecer, son los rusos quienes lo han explorado con mayor éxito, aunque lamentó que lo hubieran empleado como arma política. De hecho, apostilló que en el futuro la multitud sería el único intérprete. No obstante, también definió la fotogenia de una manera muy imprecisa:

Fotogenia no es más que verdad y como la vida es la verdad más escueta que existe, fotogenia no es más que la vida, los seres, las ideas o las cosas son más fotogénicas, no por su belleza, sino cuando algo representen de la vida humana. Fotogenia la hallo yo en una hoja seca, en el débil humo de un cigarrillo, en los rojos labios de una mujer. ¿Qué es la muerte sino la representación de una hoja seca? Las fútiles ilusiones ¿no están representadas por una débil humareda? Los rojos labios de una mujer ¿no son acaso más que lo que se encuentra en todas las desgracias? La civilización, más material que moral de nuestro siglo, tiene, pues, una fotogenia profundísima (SÁNCHEZ DIANA, 1932).

Nuevamente, en relación con el vínculo entre la fotogenia y el cine mudo, sobresale, aunque en una senda distinta, la aportación de Josep Palau en 1935 en *Cinema amateur* (PALAU, 1935: 262-263), donde apuntó a otro concepto, que es el de la fonogenia, es decir, a las posibilidades estéticas que consideró que se abrían a la fotogenia gracias al sonido. Por tanto, lejos de rasgarse las vestiduras por la irrupción del sonoro, consideró que la fonogenia era una extensión de la fotogenia, abierta a nuevas posibilidades que en ese entonces las estaba explorando el cine *amateur*. Y es que, aunque no pueda rivalizar con el comercial en términos técnicos, sí podía ahondar en la fotogenia y hacerlo sin el lastre de la censura, aprovechando las potencialidades del sonoro y, por consiguiente, de la fonogenia.

Luis Gómez Mesa, por su parte, dedicó al asunto que nos concierne un capítulo de su obra *Autenticidad del cinema. Teorías sin trampa* (GÓMEZ MESA, 1936: 68-83), donde evidenció como en ninguna otra obra una nula comprensión de lo que es la fotogenia según la definieron los franceses o, dicho de otro modo, evidencia una superficialidad y trivialidad impresionantes a la hora de tratar un asunto de gran calado intelectual. Y tal es así que la vinculó al maquillaje fílmico, precisando que, si bien de entrada se podía conectar en términos etimológicos con la palabra *fotografía*, no nació hasta que se popularizó el primer plano, y por tanto remite a una cronología muy posterior al nacimiento de la fotografía y del cine, pues nos conduce a cuando este reparó solo en el rostro, que es entonces cuando, según nos dice, se inventó el maquillaje fílmico. Así, es algo exterior, y

depende de los directores saber lograr un buen maquillaje y no de los intérpretes. Es más, asimiló el maquillaje a la fotogenia, en tanto que ambos sirven simplemente al ilusionismo. Sin embargo, precisó que la fotogenia se articulaba en dos vías, la del maquillaje, que equivale a la mentira, y la del arte, que se vincula con el espíritu y la verdad. Y lo que planteó del *sex-appeal* todavía resultaba más banal, pues sostuvo que es aquello esencial de la fotogenia, y que es una invención de los americanos, e incluso trató de estudiar por qué las mujeres rubias resultan, a su entender, más fotogénicas. Y después de todas estas cuestiones ramplonas y de exiguo valor, indicó que el cine, por su condición de arte, debía superar la realidad en vez de limitarse a copiarla. Y de nuevo apeló a la distinción terminológica entre fotografía y fotogenia: la primera la definió como una sierva de la realidad, mientras que la segunda la identificó como fruto de la intervención del artista y que por eso gozaba de valor espiritual.

EL DECLIVE DE UNA IDEA

Pasados los años veinte y treinta, la presencia de este concepto deviene ya mucho menor, pero podemos destacar un texto de 1942 escrito por Antonio Walls en *Cámara* (WALLS, 1942: 10), donde aproximó la fotogenia a la pintura, indicando que esta ya existía mucho antes que el cine, pues estipuló que es una cualidad de los seres y las cosas y que aquello que ha permitido lograrla en el cine es la adición del movimiento, pues si lo añadiéramos a las pinturas y esculturas también la conseguiríamos. La conexión entre el gesto, la fisonomía y la fotogenia también la hallamos en un texto de 1945 de Javier Escudero publicado en *Cine Experimental* (ESCUADERO, 1945), en el que el autor declaró que en el cine mudo el gesto lo era todo, y apeló a la noción de la microfisonomía, que tomó de Béla Balázs, y que entendía como la facultad de ver dentro de un sujeto aspectos parciales que, tal vez, entraban en contradicción con la sensación que crea el conjunto. Así, una cámara cercana puede entrar en la superficie del gesto y ahondar en el subconsciente. Josep Palau, en un artículo publicado en 1949 en *Destino* (PALAU, 1949: 19), también se aproximó a la importancia del rostro, en tanto que espejo del alma, e invocó a la ciencia fisonómica, es decir, al vínculo que existe entre el carácter y las facciones.

En la década siguiente menguó de manera muy notable la recurrencia a este concepto y, de hecho, solo hallamos una aportación de peso que debemos nuevamente a Palau, en este caso en la publicación *Otro Cine* (PALAU, 1953: 8), a propósito del largometraje *El espía* (*The Thief*, de Russel Rouse, 1952), que definió como cine-cine, respecto a la fotogenia, y en el cual esta no se subordinaba al uso de la palabra, de la que sostenía que se había abusado de manera excesiva.

Y a pesar de que el uso de este término no desapareció, sí lo hizo su teorización, hasta que su significado se ha trivializado en el habla coloquial tal como lo empleamos hoy en día.

EL DÉCOUPAGE Y EL SENTIDO DE LAS IMÁGENES

Como hemos visto, el concepto de fotogenia fue sustancial, así como también hubo importantes reflexiones acerca del significado de las imágenes y qué rol jugaba en todo ello el montaje. Un término, el de montaje, que en la hemerografía/bibliografía de nuestro país no aparece hasta los años veinte, y lo hace vinculado a la noción de ritmo, derivado del cine de vanguardia y, por tanto, dejando el valor argumental, es decir, narrativo, en un segundo término. Lo que se estimó como relevante fue el ritmo, la sucesión de imágenes y, por consiguiente, la dimensión representacional del cine en detrimento de la argumental, y por ello se construyeron múltiples puentes con la música. Más adelante, y en parte a raíz de la irrupción del sonoro y del mayor peso argumental que fueron logrando las películas, progresivamente se fue poniendo el acento en el guion de los films, pero hay otra noción que también fue primordial para pensar las imágenes y la relación entre estas: el *découpage*. Sin lugar a dudas, el texto fundamental sobre este asunto lo debemos a Luis Buñuel (BUÑUEL, 1927: 1), en conexión precisamente con la fotogenia. Según el célebre cineasta, esta noción designa una operación previa esencial en el cine, que es la simultánea separación y ordenación de fragmentos visuales contenidos de manera informe en un *scénario* cinematográfico, y es en esencia cinematográfico:

La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear. Desde la ameba a la sinfonía. Momento auténtico en el film de creación por segmentación. [...] La entidad film, gran tenia de silencio, compuesta de segmentos materiales (montaje) y de segmentos ideales (*découpage*) (BUÑUEL, 1927: 1).

Asimismo, el ya citado repetidas veces Palau, en las páginas de *Cinema amateur* (PALAU, 1932: 6), vinculó el *découpage* al ritmo, pero lo más relevante es que también lo hizo con su dimensión artística. En ese sentido, indicó que el cine se aproximaba al mundo, pero lo convertía en materia artística gracias a la composición cinematográfica, pues el cine no es una colección de escenas, sino un orden de escenas. De este modo, el valor no reside en cada una de ellas, sino en su tránsito hacia la siguiente; y llamó *découpage* al arte de montar el film y de conectar las escenas, siguiendo una técnica similar a la empleada en la música. Y ahí es donde, de nuevo, reaparece el ritmo, pues sostiene que para componer es preciso el orden y la medida, que definen dicho ritmo, pero su técnica depende de razones psicológicas, pues cada escena requiere una duración distinta, y por más absurdo que sea el contenido, si el ritmo es el adecuado, se despertará el interés del espectador.

También otro de los autores más relevantes en las reflexiones en torno a la fotogenia –y en todo el pensamiento cinematográfico español en general–, Guillermo Díaz-Plaja, se acercó a esta noción del *découpage* vinculada al ritmo y como fase esencial previa al rodaje, sosteniendo lo siguiente: «S’anomena ritme a l’alternança harmònica entre els primers i els darrers termes. És objecte d’una tècnica especial –el *découpage*– que cal que sigui servida per allò que hi hagi de més fi en l’instint del cineasta» (DÍAZ PLAJA, 1930: 100).

No obstante, igual que sucedió con la fotogenia, el interés por esta noción decreció en las siguientes décadas y el peso se concedió al montaje, absorbiendo esta noción esa idea de segmentación y devaluando su relevancia. Así las cosas, a partir de entonces el pensamiento se dirigió hacia otros temas, por ejemplo, se ahondó en la estructura lingüística del cine, tal como lo evidencian los planeamientos de Antonio del Amo, para quien el montaje lo era todo (DEL AMO, 1948).

LA DIMENSIÓN ESTÉTICO-ARTÍSTICA: EL CINEY LAS ARTES

El último aspecto que abordaremos sobre la dimensión visual y representacional del cine tiene que ver con los vínculos entre este lenguaje artístico y las otras artes, siendo el de la pintura el que más se ha explorado. Concretamente, la noción de plasticidad adquirió una relevancia de primer orden, tal como ya en el ámbito francés Ricciotto Canudo había afirmado que el cine era la plástica en movimiento, y en nuestro país sobresale la reflexión propuesta por Gil Albert:

Pero el material empleado por el pintor, el escultor o el poeta, es amorfo o alado y sin relación alguna con aquello que pretende imitar o realizar, mientras que en el cine se acentúa con la vida ya plasmada de antemano, llena de significaciones propias, y el artista, sin materia bruta que fundir o afinar, con elementos ya modelados y expresivos, elegirá los trozos de esa realidad que se le aparece en entornos más propicios a su ordenación de su mundo y en ese elección quedará revelada su personalidad, y la resultante de dimensiones o matices le situará en una cualquiera de las dos teorías permanentes (GIL-ALBERT, 1935: 16).

No obstante, también se hizo hincapié en su dimensión temporal como hecho diferencial, algo que abordó de manera preclara el ya citado en varias ocasiones Sebastià Gasch, quien sostuvo que ciertamente la imagen cinematográfica tenía el valor de espacio, pero también de tiempo, y que por eso su imagen en sí era estable, aunque también era parte de un todo y se subordinaba a la armonía del conjunto. Y aquí, nuevamente, vuelve a aparecer la noción de fotogenia: «El cineasta ha de tener en cuenta la belleza de la imagen en sí, condiciones de plasticidad y fotogenia de la imagen estática y la sucesión ordenada de dichas imágenes. Espacio y tiempo» (GASCH, 1928: 4).

Pero esa cuestión temporal, a propósito de los vínculos entre el cine y las otras artes, ya había sido advertida previamente por Alexander Plana, quien en *La Publicitat* (PLANA, 1920) afirmó que a las tres dimensiones en las que ubican a los cuerpos en el espacio debe añadirse una cuarta dimensión que los sitúa en el tiempo, de modo que:

El cinema no se limita como la pintura y la escultura, a evocar el volumen de las cosas y su relación de proporciones con el medio ambiente, sino que señala, más o menos exactamente, la línea y duración de sus movimientos. La armonía de un cuadro cinegráfico nace de la articulación de sus cuatro dimensiones (PLANA, 1920).

Y esta línea de reflexión no se abandonó con el paso del tiempo, ya que también en los años cuarenta hubo autores que nuevamente apelaron a esa dimensión temporal del cine, como es el caso de Bartolomé Mostaza, quien lo definió como una plástica viva, cuyo gesto, a diferencia de la escultura o la pintura, se expresa en cambios simultáneos del fluir del tiempo, siendo esa fluidez temporal aquello específico del cine (MOSTAZA, 1944: 3).

De hecho, solo a partir de esa idea de las conexiones entre tiempo y espacio puede surgir la noción de arte dinámico a la que se refirió Carlos Fernández Cuenca, que definió el cine como la realización dinámica de todas las otras artes, añadiendo lo siguiente:

Toma de la poesía –o busca paralelamente a ella su inspiración– el contenido narrativo; combina figuras y ambientes como el pintor los de un cuadro; llena su escenografía de nobleza arquitectónica; da plasticidad escultórica a los cuerpos; ritmo los movimientos con la serenidad de la danza clásica; mide sus períodos como fases musicales [...] Las artes del tiempo y del espacio –las que pesan y las que vuelan– le nutren, alumbrando la realidad de un arte nuevo (FERNÁNDEZ CUENCA, 1949: 8-9).

Una idea que también abordó Josep Palau al sostener que el cine se halla en un punto de confluencia de todas las artes plásticas y dinámicas (PALAU, 1955: 4-5), e incluso hubo autores que en los años veinte, como Martínez de la Riva, se aproximaron a la noción de la fusión de las artes a partir del cine (MARTÍNEZ DE LA RIVA, 1928: 83). Por su parte, Díaz Plaja apeló a su absorción (DÍAZ PLAJA, 1930: 38). Como es evidente, las reflexiones no quedaron aquí, sino que a lo largo del tiempo han sido múltiples los escritores y pensadores que han vinculado el cine y la pintura, buscando su especificidad, aportando curiosas intuiciones, como en el caso de González Haba (GONZÁLEZ HABA, 1954) o de algunos historiadores del arte que han proporcionado lúcidas reflexiones en torno a la estética del cine o las bellas artes en el cine, como es el caso de Camón Aznar (CAMÓN AZNAR, 1951, 1952).

Así las cosas, podemos advertir que la dimensión visual del cine, es decir, su capacidad representacional, ha ocupado un interés notable dentro del pensamiento cinematográfico español, siendo la fotogenia y el *découpage* los dos conceptos en los que se han centrado las aportaciones más valiosas, aun cuando unas entran en contradicción con las otras y se advierte una importante falta de unidad, así como una interpretación harto peculiar de los iniciales planteamientos franceses que, a pesar de estar faltos también de una teorización como tal, sí que traslucían intuiciones cargadas de trascendencia y sentido, y que en nuestro pensamiento se fueron diluyendo y aligerando de manera constante y progresiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Gallimard.
- BAZIN, André (1945): «Ontologie de l'image photographique», en Gaston DIEHL (ed.): *Les problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences, pp. 405-411.
- BUÑUEL, Luis (1927): «'Découpage' o segmentación cinegráfica», *La Gaceta Literaria*, vol. 43, p. 1 [01/10/1927].
- CAMÓN AZNAR, J (1952): *La cinematografía y las artes*, Madrid, CSIC.
- CAMÓN AZNAR, José (1951): «La estética del cine», *Revista Española de Pedagogía*, n.º 34 [04/06/1951].
- DE TORRE, Guillermo (1921): «El cinema y la novísima literatura: sus conexiones», *Cosmópolis*, n.º 33.
- DEL AMO, Antonio (1948): *El cine como lenguaje*, Madrid, Autoeditado.
- DELLUC, Louis (1917): «La beauté au cinéma», *Le Film*, n.º 73, pp. 4-5 [06/08/1917].
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1930): *Una cultura del cinema. Introducción a una estética del film*, Barcelona, La Revista.
- ELECTRÓN (1926): «Los valores fotogénicos», *Popular Film*, n.º 7 [16/09/1926].
- EPSTEIN, Jean (1921): *Cinéma*, París, La Sirène.
- ESCUADERO, Javier (1945): «Fonogenia y fotogenia», *Cine Experimental*, n.º 6 [01/05/1945].
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1927): *Fotogenia y Arte*, Madrid, Ediciones Proyección.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1949): «El hombre hace la obra. El Laocoonte, símbolo del cine», *El Español*, n.º 60, pp. 8-9 [18/12/1949].
- GASCH, Sebastià (1926): «Fotogènia», *D'Ací i d'Allà*, n.º 101, 01/05/1926, pp. 525-526.
- GASCH, Sebastià (1928): «Pintura y cinema», *La Gaceta Literaria*, n.º 43, p. 4 [01/10/1928].
- GIL-ALBERT, Juan (1935): «Sobre Éxtasis», *Nueva Cultura*, p. 16 [02/02/1935].
- GÓMEZ MESA, Luis (1936): «Fotogenia e imaginación», en Luis GÓMEZ MESA: *Autenticidad del cinema. Teorías sin trampa*, Madrid, GECL, pp. 63-83.
- GONZÁLEZ ALONSO, Luis (1929): *Manual de cinematografía (Manual de cinematografía. Como Arte, como Industria, como Espectáculo y como Profesión)*, Madrid, Ed. Colón, pp. 79-90.
- GONZÁLEZ HABA, Manuel (1954): *Sobre una poética del cine*, Madrid, Sapiencia, pp. 79-80.

- LLORENS, Rodolf (1934): «Objectes fotogràfics. Expressivitat de les escales», *Mirador*, n.º 286, p. 4 [26/07/1934].
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón (1928): *El lienzo de plata (Ensayos cinematográficos)*, Madrid, Mundo Latino, p. 83.
- MORAGUES, Jeroni (1930): «Fotogenia de les escales», *D'Ací i d'Allà*, n.º 140, p. 336 [01/10/1930].
- MOSTAZA, Bartolomé (1944): «Un arte autónomo», *Primer Plano*, n.º 206, p. 3 [24/09/1944].
- PALAU, Josep (1949): «Proyector: Rostros y almas», *Destino*, n.º 625, p. 19 [01/07/1949].
- PALAU, Josep (1932): «De la composició cinematográfica», *Cinema Amateur*, n.º 1, p. 6 [01/10/1932].
- PALAU, Josep (1935): «Fonogenia elemental», *Cinema amateur*, n.º 8, pp. 262-263.
- PALAU, Josep (1953): «La fotogenia del gesto puro puesta de manifiesto a través de un experimento», *Otro Cine*, n.º 10, p. 8 [01/09/1953].
- PALAU, Josep (1955): «El cine en relación a las demás artes», *Otro Cine*, n.º 16, p. 4-5 [01/01/1955].
- PIQUERA, Juan (1930): «Significacions del cinema. Fotogènia del Gest Pur», *Mirador*, n.º 78, p. 6 [14/7/1930].
- PLANA, Alexandre (1920): «Los films», *La Publicitat* [18/08/1920].
- SÁNCHEZ DIANA, Pedro (1932): «Fotogenia», *Popular Film*, n.º 299 [05/05/1932].
- SILVIO, César (1927): *El arte de la expresión*, Valencia, Editorial Sempere.
- WALLS, Antonio (1942): «La fotogenia hace siglos», *Cámara*, n.º 9, p. 10 [01/06/1942].

.....
MARTA PIÑOL LLORET es profesora en la Universitat de Barcelona. Es autora de *Miradas ascéticas* (Shangrila, 2022), *Europa como refugio. Reflejos fílmicos de los diversos exilios españoles (1939-2016)* (Edicions UB, 2020) y *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine* (Sans Soleil, 2020).

De divinas a humanas

Evolución del concepto de estrella en el pensamiento cinematográfico español (1925-1952)

María Adell Carmona
maria.adell@ub.edu

Las estrellas juegan un papel esencial en nuestro entendimiento de lo cinematográfico: para empezar, son vitales en la relación que se establece entre el público y las películas, pero también tuvieron un rol primordial en el nacimiento y la consolidación del cine como industria, un rol que, con importantes variaciones, continúa hasta nuestros días. El académico británico Martin Shingler explica del siguiente modo la pervivencia contemporánea de la estrella como factor económico clave de la producción cinematográfica:

Las estrellas de cine atraen la atención. También desempeñan un papel fundamental en la producción y comercialización de las películas, y a menudo representan una gran parte del presupuesto de éstas. Se recurre a las estrellas para garantizar la financiación de las películas porque se cree que contribuyen significativamente a la rentabilidad potencial de las mismas en un mercado por lo demás impredecible. Muchas películas se producen como «vehículos estelares», mostrando el talento de la estrella, capitalizando tanto sus habilidades interpretativas como su imagen pública (SHINGLER, 2012: 8)¹.

La definición de «estrella» es ciertamente esquivada, por lo que, en muchas ocasiones, se recurre al listado de características, que podríamos tildar de esenciales, que permitirían a un actor o actriz entrar en esa categoría, considerada superior, de «estrella»:

Una estrella tiene un físico excepcional. Un talento sobresaliente. Una voz distintiva que puede ser fácilmente reconocida e imitada. Una serie de gestos personales. Un *sex appeal* palpable. Glamour. Androginia. Un diminuto defecto que la hace más próxima a la gente corriente. La suerte de estar en el sitio justo

1. Traducción de la autora.

en el momento adecuado. Una cualidad emblemática que el público cree que es su verdadera identidad. La capacidad de hacer que los espectadores crean saber qué está pensando cuando la cámara la encuadra en un primer plano (BASINGER, citada en SHINGLER, 2012: 65)².

Pese a la relevancia que, desde una etapa muy temprana, estos seres definidos como «excepcionales» o «sobresalientes» tuvieron en el cine desde una perspectiva industrial, económica, estética, social o espectral, la literatura académica y el pensamiento cinematográfico no abordaron la estrella ni el fenómeno del estrellato de un modo riguroso, ni desarrollaron un discurso con cierto calado teórico, hasta la década de los cincuenta, cuando se publican en Francia, en el mismo año (1957), por un lado *Mitologías*, de Roland Barthes, y por otro, especialmente, *Las stars. Servidumbres y mitos*, de Edgar Morin. La obra de Morin es pionera en el tratamiento teórico de la noción de estrella y en el análisis riguroso y crítico del fenómeno del estrellato, desde una perspectiva que combina la antropología con la sociología, y que influirá en buena medida en el británico Richard Dyer, quien, en 1979, publicó *Las estrellas cinematográficas*, obra seminal que, tras su reedición ampliada a mediados de la década de los noventa, inauguró toda una nueva rama dentro de los estudios fílmicos, los llamados, desde aquel momento, *Star Studies*.

En su apreciación de la noción de estrella y de su evolución a lo largo de las décadas, tanto Morin como Dyer coinciden en lo que el segundo denomina un cambio de paradigma histórico: la evolución de las estrellas de «dioses y diosas, héroes, modelos, encarnaciones de los *ideales* de comportamiento» a «figuras de identificación, gente como nosotros, encarnaciones de los modos *típicos* de proceder» (DYER, [1979] 2001: 39). En *Las estrellas cinematográficas* –que también puede considerarse como una síntesis crítica de todo lo escrito previamente sobre el tema, seguida de una aportación absolutamente original que combina semiótica con sociología, entre otras muchas disciplinas– Dyer recoge la tesis de Alexander Walker, quien, como muchos otros (entre ellos, Morin), considera la aparición del sonoro como el momento en el que se inicia esa transición: «Cuando tuvieron un diálogo en sus labios, los ídolos, antes silenciosos, sufrieron una gran pérdida de divinidad» (WALKER, 1974: 223).

Esta visión primigenia de las estrellas como «encarnaciones de *ideales*» o, en cierto modo, como «esencias»³, impregna los abundantes textos dedicados a algunas de las *stars* más populares del período silente (Greta Garbo, Charles Chaplin, Janet Gaynor, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Buster Keaton...) y que se publican en España, desde mediados de la década de los diez y, sobre todo, durante la de los veinte, ya sea en forma de artículos teóricos en prestigiosas revistas

2. Traducción de la autora.

3. Dyer recoge unas palabras de Janet Gaynor muy elocuentes: «Éramos esencias, ya ves... Garbo era la esencia del glamour y la tragedia... yo era la esencia del primer amor» (DYER, [1979] 2001: 40).

culturales, ya sea en forma de libros sobre cine o críticas en prensa generalista o publicaciones especializadas. El objetivo del presente artículo es trazar una perspectiva general de la evolución de la noción de estrella y de los discursos acerca del estrellato en el pensamiento cinematográfico español, desde la década de los veinte hasta inicios de los cincuenta del pasado siglo. Como veremos, este cambio de paradigma histórico del que habla Dyer en *Las estrellas cinematográficas*, en 1979 –esta transformación de la estrella de «divina» a «humana»–, está ya muy presente en la evolución de los discursos sobre el estrellato que se puede intuir en la bibliografía y hemerografía del período estudiado. Analizaremos un caso concreto, el de Bette Davis, para incidir en esta cuestión y también para apuntar una noción que Dyer no incluye originalmente en *Las estrellas cinematográficas* (pero que sí será matizada posteriormente, en la reedición de 1998, donde se incluyen las tesis de teóricos como Barry King), que es la de la estrella como fuerza de trabajo (o trabajadora de élite) de la industria cinematográfica, y que viene reforzada por un discurso «profesionalizador» (la estrella como una «profesional de la interpretación») que tiene en Davis un ejemplo perfecto.

LA ESTRELLA COMO MITO Y COMO «ESENCIA»

Las estrellas, según Morin, «son seres que participan a la vez de lo humano y lo divino, análogas en ciertos rasgos a los seres de mitologías o a dioses del Olimpo, que suscitan un culto, e incluso una especie de religión» ([1979] 2001: 3). La noción del estrellato como una mitología de la era moderna y de las estrellas como nuevos ídolos de la sociedad de masas provocó, en diversos autores españoles del período estudiado, analogías similares a la planteada por Morin, que equiparaba los dioses y semidioses de la Antigüedad con los célebres residentes de las mansiones de Hollywood.

En su temprana *Indagación del cinema* (1929), el escritor Francisco Ayala planteaba, del mismo modo, una conexión entre el nuevo arte y formas de creación previas, creadoras a su vez de mitos: «El poema épico, la epopeya, parece haber volcado su contenido en el ecrán, inagotable fuente heroica de nuestros días». El entusiasmo de Ayala procedía, sobre todo, de la capacidad del cine para conectar con el público creando nuevos héroes: en una época en la que «se habían acabado los reyes (...), un señor con un sombrero de hongo se hace rey por la Gracia de Dios; rey de la risa» (AYALA, 1929: 43). Con una mirada más crítica que la de Ayala, la escritora y periodista peruana Rosa Arciniega, vinculada a los círculos de vanguardia que surgieron en España en las primeras décadas del siglo XX, publicó en 1934 una obra literaria fascinante, *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, que retrataba el fulgurante ascenso y aún más veloz desplome de un ficticio artista de *music-hall* alemán, Eric Freyer, en el Hollywood de inicios del sonoro. La novela de Arciniega está repleta de pasajes evocadores que definen, de

una forma lírica y a la vez muy exacta, la naturaleza ficticia, y también efímera, del estrellato. A través de un desencantado personaje de su novela, la autora emite su opinión, no exenta de crítica, a esa visión de la estrella como parte esencial de la mitología cinematográfica:

La humanidad, amigo Freyer, no puede vivir un solo minuto sin la ilusión de una esperanza fantástica. Le es tan necesaria como el pan que nutre su organismo. Cuando asesina a un mito es, para con los mismos despojos del anterior, crearse otro. (...) Cuando ya no existen territorios que descubrir ni fuentes de juventud que hallar, aparece Hollywood, el gran mito de Hollywood, con todas las características de las grandes leyendas históricas (ARCINIEGA [1934] 2021: 184-185).

Arciniega pertenecía a los círculos artísticos de vanguardia que florecieron en España en la década de los veinte, pero la visión amarga que esta novela (publicada ya en 1934, un elemento que debe ser tenido en cuenta) ofrece del «gran mito de Hollywood» y de sus estrellas difiere en gran medida del entusiasmo con el que, en general, muchos de los artistas, escritores y poetas vanguardistas españoles abordaron el cine en su obra y, en particular, sus estrellas. La íntima relación entre la vanguardia española y el cine ha sido ya analizada en profundidad en múltiples artículos y también en exhaustivos monográficos (GUBERN, 1999, especialmente, pero también UTRERA, 1985, PEÑA ARDID, 2011, y PUYAL, 2017). En todos ellos se evidencia que una de las vías de acceso privilegiada de los artistas de vanguardia al nuevo arte fue, justamente, el culto a las estrellas, algo palpable en los numerosos artículos, poemas o creaciones plásticas (poemas de Vicente Huidobro dedicados a Harry Langdon; odas a Charlot de Luis Cardoza y Aragón; poesías de Rafael Alberti sobre Buster Keaton; artículos de Luis Buñuel sobre el bigote de Adolphe Menjou; textos arrebatados y líricos de César M. Arconada sobre Greta Garbo; o cartas de Maruja Mallo a Ben Turpin, entre otros muchos otros) dedicados a estas que se publicaron en las páginas de cine de *La Gaceta Literaria*. Esta pasión compartida por escritores, poetas o artistas plásticos que escribieron en dicha publicación puede explicarse por el modo en el que las estrellas encarnaban ciertas cualidades puramente cinemáticas. En primer lugar, por su naturaleza estrictamente visual, las estrellas son, sobre todo, imágenes hermosas, fotogénicas, y como tal son analizadas por una generación de artistas –muchos de ellos formados en el visualismo, siguiendo a Gubern– que admira del cine la «capacidad para producir una nueva belleza, que reflejaba la velocidad y el ritmo de la modernidad urbana, mientras que los primeros planos suministraban experiencias perceptivas inéditas» (GUBERN, 1999: 79). Cuando Rosa Chacel escribe en el n.º 44 de *La Gaceta Literaria* (publicado el 15 de octubre de 1928) el artículo «Vivisección de un ángel», sobre Janet Gaynor, lamenta no poder acaparar «a Jannet (sic) para satisfacción exclusiva de los cinófilos (sic) puros. Si sus films no aportasen más que la evidencia cinemática de Jannet, nos

congratularíamos media docena de espectadores. Al no ser así, nos lamentamos». Chacel aboga por el concepto de estrella como superficie, por su *presencia pura* –esa «evidencia cinematográfica»– en la pantalla, libre de todo argumento que pretenda dar aplicación práctica a la «esencia individual de Jannet». La escritora concluye con un párrafo programático, que podría sintetizar esa pasión por las estrellas como imagen pura y por el cine como un arte estrictamente visual, fundado en la fotogenia de rostros y objetos que comparten los autores de esta generación:

Defendámonos del film monumental. (...) Fundamentemos nuestro templo cinematográfico sobre una columnata de rayas de pantalón, Willi Fritz, Menjou, grandes ventanas sobre el paisaje alegre; ojos de María Corda emparrados de rímels, cabalgata de jóvenes yeguas; torsos de Greta. La sabiduría encerrada en el cráneo de Charlot, el silencio tan silencioso como un rizo negro sobre la frente de Buster Keaton y un incensario que difunda 'Coeur de Jannet', químicamente puro (CHACEL, 1928: 4).

En segundo lugar, las estrellas encarnaban a la perfección esa «función modernizadora de liberador de costumbres» del cine y su papel como «incitador erótico» (GUBERN, 1999: 81). Esto se da, sobre todo, con respecto a las estrellas femeninas, algo que se evidencia en los textos de Ayala sobre Gaynor y Greta Garbo en *Indagación del cinema*, que muestran esta aproximación dual a las estrellas femeninas como imágenes puras y «esencias» de conceptos superiores, y a la vez como representaciones de una carnalidad que tenía en el rostro, pero también en el cuerpo, su centro de poder erótico. Para Ayala, Gaynor «representa un sentido idílico del cinema; una delicadeza inefable»; es «un arcángel ascendido desde el borde de una alcantarilla al séptimo de los cielos» (AYALA, 1929: 122-123); en contraposición, en Garbo «cuaja de manera definitiva el mito cinematográfico –y eterno– de la mujer fatal» (1929: 135). Dos estrellas, dos arquetipos contrapuestos (la *vamp* y la virgen angelical), y, sin embargo, en ambos textos es central la atracción erótica hacia el cuerpo femenino. Ayala utiliza la dualidad frío/calor para hablar de la carga sexual presente en la imagen de Garbo: «es un alma ardiente como la nieve (...) su sonrisa egipcia, glacial, levanta sueños de rugiente calentura» (1929: 136). La erotización de Gaynor, por el contrario, es de otra naturaleza, y tiene que ver con el aura de pureza virginal que desprendía la imagen de la estrella: «su desnudo era (...) puro, homogéneo y delicado. Desnudo hasta de su propia desnudez, intacto» (AYALA, 1929: 123).

LA ESTRELLA COMO SUPERFICIE

A partir de los años veinte, podemos encontrar en las revistas, medios y publicaciones españolas abundantes artículos, e incluso manuales monográficos, que analizaban cuáles eran las características imprescindibles para convertirse en

estrella. Belleza, talento, fotogenia, *sex-appeal*, suerte y algo indefinible que podríamos calificar como «personalidad» son las características que aparecen de forma más recurrente, aunque, como veremos más adelante, podemos observar una evolución evidente: si antes de los años treinta la fotogenia y, en menor medida, el llamado *sex-appeal* se imponían como los requisitos indispensables para el triunfo estelar, los discursos sobre el talento interpretativo y la vocación profesional –que deriva en una cada vez mayor escisión entre el auténtico «actor» y la superficial «estrella»– se imponen a partir de finales de esa década, pero, sobre todo, a partir de los cuarenta.

Por mencionar solo uno de los abundantes textos que, a lo largo de la década de los veinte, abordan el tema de la fotogenia, destacaremos el publicado por Sebastià Gasch en *D'ací i d'Allà* en 1926 y titulado, justamente, *Fotogènia*. En este artículo, que de hecho constituirá buena parte del prólogo del pionero monográfico *Una cultura del cinema*, de Guillermo Díaz-Plaja, publicado cuatro años después, Gasch defendía arribatadamente la superioridad del cine norteamericano sobre el europeo por la cualidad fotogénica de sus filmes y, sobre todo, de sus intérpretes:

La raça americana, amalgama de gents de totes les races, ha creat un tipus de proporcions perfectes, molt a prop de les proporcions clàssiques, el qual contrasta violentament amb el tipus europeu treballat, gastat, físicament arruïnat. (...) La cara de Buster Keaton, neta, precisa, retallada, amb l'implacable precisió d'un primitiu flamenc; George O'Brien, coll de brau, pit d'acer, la rialla blanca; la teoria de cames nues sumptuosament cilíndriques de les abans Ziegfeld Follies Girls, ara banyistes de Mack Sennet = FOTOGÈNIA! FOTOGÈNIA!! FOTOGÈNIA!!! (GASCH, 1930: 12-13).

En *Una cultura del cinema*, Díaz-Plaja no hablará específicamente de fotogenia, pero, en su defensa del «cinema pur», declara que «els actors, les actrius, hauràn d'ésser tan bells com sigui possible (...). El cinema ha d'ésser una escola de beutat, de claredat, d'intel·ligència» (DÍAZ-PLAJA, 1930: 50). Su conclusión no difiere mucho de la de Gasch: «Una girl ianqui esta molt més a prop de Grècia que una tragedianta italiana» (1930: 50). Díaz-Plaja también exige de las estrellas que tengan una «mirada intel·ligent», un requisito algo abstracto, y que el autor no desarrolla, pero que encaja con otras esotéricas descripciones de esa cualidad indefinible –que va mucho más allá de la belleza– que convertía a un intérprete en una estrella.

De todas maneras, será Fernando Vela, en uno de los textos de reflexión cinematográfica emblemáticos de la década de los veinte –*Desde la ribera oscura (para una estética del cine)*–, el que desarrollará en profundidad la defensa de esa cualidad puramente visual del cine por la que los objetos, los rostros y los cuerpos de la pantalla son presentados a través, exclusivamente, de su superficie, de su apariencia física. Siguiendo las tesis de Béla Balázs, Vela afirmará que, en el cine, al contrario que en el teatro, todo es «presentación», siendo aquí donde reside la

diferencia entre interpretación teatral y cinematográfica: mientras que el actor de teatro se distingue de su personaje –el público puede darse cuenta con facilidad de la distancia entre ambos–, en el cine

el personaje es lo que parece; es exactamente igual que su apariencia (...). Actor que no sea él mismo el personaje que representa, es denunciado por el cine como estafador. El cine descubre todas las mixtificaciones y falsedades con sus lentes de aumento y su cruda luz de laboratorio o de quirófano (VELA, 1925: 208).

Esta defensa de la imbricación entre actor cinematográfico y personaje, muy extendida en los textos de los años veinte (aunque en ninguno de ellos expresado con mayor profundidad que en el de Vela), explica el furor causado, en aquella década, por las estrellas que podían confundirse más fácilmente con el tipo habitual de personaje que encarnaban (Charlot/Chaplin, por supuesto, pero también Douglas Fairbanks o Greta Garbo, cuyo origen nórdico encajaba con su imagen de gélida mujer fatal).

Para Vela, por tanto, personaje y estrella se confundían porque el cine permitía revelar el interior a partir de la superficie. O, dicho de otro modo, el cine, como gran «fisonomista», permitía vislumbrar el alma (el interior) simplemente mostrando el rostro (el exterior): «¿Qué es lo exterior en el hombre? Diríase que la laminación sufrida por los seres cinematográficos ha acercado tanto su interior a su exterior, que ha hecho de ambos una sola cosa». El texto de Vela aborda, de nuevo siguiendo a Balázs, la importancia de un concepto del que aún no habíamos hablado y sin el que no se entiende la fotogenia ni la aparición del fenómeno del estrellato. Vela describe la relevancia de lo que él llama «microscopia del gesto» con un pasaje evocador:

Cuando aparece el rostro del actor o la actriz en primer plano, el gesto deja de ser entonces una acción para fluir como una silenciosa melodía. Es el aria moderna, la romanza de los «divos» y las «estrellas» de cine. La película suspende el cuento y (...) la narración se convierte en poesía, la épica en lírica (VELA, 1925: 209).

LA ESTRELLA COMO PROFESIONAL

Morin y Dyer hablan, en términos diferentes, de la llegada del sonoro, hacia inicios de los treinta, como el momento de una transformación profunda en la naturaleza de las estrellas. Como recogíamos anteriormente, Alexander Walker hablaba de ese momento en el que los mitos silentes empezaron a hablar como el instante en el que «los ídolos, antes silenciosos, sufrieron una gran pérdida de divinidad». Sin embargo, la llegada del sonoro y el progresivo proceso de «humanización» –de «encarnaciones de ideales» a «figuras de identificación», tal y como

explica Dyer– de las estrellas no hará desaparecer del todo el interés por la fotogenia, aunque sí lo disminuirá. La fotogenia seguirá apareciendo como condición básica para el estrellato en manuales destinados al aficionado cinematográfico publicados a mediados de los años cuarenta, como *¿Quiere usted ser actriz o actor de cine? Orientaciones para el aficionado* (Barón de Arcediano, 1944) o *Para ser más que estrella de cine* (Juan Muñiz, 1946), aunque en ambos se insiste en que dicha cualidad no tiene que ver tanto con la belleza o con la perfección física como con la «fuerza expresiva del rostro», aconsejando a los aspirantes a convertirse en estrellas a que se sometan a una prueba ante la cámara.

Estos manuales destacan por su vocación didáctica y sus conocimientos especializados en relación tanto con las técnicas interpretativas como con el funcionamiento interno de la industria del cine. A la vez, son la muestra de un cambio de discurso con respecto al estrellato promovido por la gradual consolidación y profesionalización de la industria cinematográfica en España a partir de los años treinta y por este tránsito progresivo, en todas las cinematografías nacionales, de las estrellas de divinidades a seres humanos. Aunque la noción del estrellato como una vocación y una profesión que exige estudio, constancia, esfuerzo y compromiso –y que, por tanto, excluye a aquellos aspirantes que solo se acercan a ella deslumbrados por el éxito económico o la fama– ya puede encontrarse en diversos artículos y monográficos de los años veinte⁴, este discurso se convierte en recurrente a partir de los treinta y se concreta en los cuarenta en manuales como los anteriormente citados, pero también en reportajes como «Los oficios del cine: la estrella», aparecido en el n.º 290 de la revista *Primer Plano* (05/05/1946). El reportaje consistía, básicamente, en una larga entrevista a la famosa actriz española Amparo Rivelles, una de las estrellas más rutilantes de CIFESA, y sus declaraciones encajan, a la perfección, con el discurso «profesionalizador» que va imponiéndose desde los treinta:

Lectora. He aquí una información de primera mano de una gran estrella que ha triunfado. En ella se envuelve una lección que tú –aspirante al mundo fantástico y deslumbrante del cine– puedes aprender. ¿Vocación? Sí, y sacrificio; y fuerte voluntad y mucho estudio. Lo único de que no ha hablado Amparito ha sido de suerte. ¿Acaso? No sé (CENTENO, 1946: 13).

Las estrellas a partir de los treinta son, pues, profesionales de la actuación, y prácticamente todos los estudios sobre el estrellato dedican una buena parte de estos a analizar las distintas técnicas interpretativas o a reflexionar acerca de cómo acercarse a la actuación desde un punto de vista analítico. Los dos manuales referidos anteriormente encajan dentro de esta profesionalización gradual del

4. Como el pionero *Para ser artista de cine*, publicado en 1923 y que recogía los consejos de interpretación cinematográfica de dos artistas de renombre: Charlot y el entonces muy popular «trágico» Aurelio Sidney.

oficio de actor cinematográfico al incluir no solo instrucciones de técnica interpretativa, sino también contenidos referidos a técnica cinematográfica y funcionamiento interno de la industria. *Para ser más que estrella de cine* incluye, por ejemplo, unos capítulos iniciales dedicados a la invención del cinematógrafo y a los orígenes de la industria cinematográfica. También hay apartados titulados «¿Qué es una película cinematográfica?» o «Atribuciones del director cinematográfico», y añade un capítulo final dedicado específicamente al doblaje. *¿Quiere ser ud. actor o actriz de cine?* es especialmente reflexivo en torno a las técnicas interpretativas, con capítulos dedicados a la mímica, al ejercicio memorístico y la construcción de un personaje a partir de la imitación, pero también a la noción de «interiorización» del personaje, desarrollada, brevemente, en dos interesantes capítulos: «La personalidad exterior» y «La sensibilidad del artista de cine».

UN CASO DE ESTUDIO: BETTE DAVIS, ESTRELLA PROFESIONAL

Esta noción, gradualmente instalada en el discurso cinematográfico, de la estrella como una profesional de la interpretación, que domina una técnica específica a base de esfuerzo, formación y constancia, es subrayada en artículos monográficos dedicados a estrellas que encajan, a la perfección, en dicho discurso, como Bette Davis, admirada desde el inicio, sobre todo, por su talento actoral.

Para empezar a analizar algunos de los discursos presentes en revistas, prensa y publicaciones cinematográficas en España sobre la estrella norteamericana desde los años cuarenta, hay que tener en cuenta que el acceso del público y la crítica española a algunas de sus películas más conocidas fue limitado, ya que muchos de estos filmes o bien se estrenaron con retraso en España o bien no llegaron a estrenarse. En abril de 1944, el crítico Ángel Zúñiga dedicaba su sección «Crónica de cine» de la revista *Destino* a hablar de los premios de la Academia de Hollywood, y destacaba que

Bette Davis no ha alcanzado con *La loba* semejante distinción. La gran trágica ha logrado por dos veces el trofeo: en *Dangerous* y en *Jezabel*, que no hemos visto. Ello no resta mérito alguno a su magnífica actuación en aquella obra que no sólo es la mejor de este Sábado de Gloria, sino que el propio film es muy superior a todos los demás estrenados en dicha fecha (ZÚÑIGA, 1944: 10).

El texto confirma, por un lado, la asociación de la imagen estelar de Davis a sus destacadas dotes interpretativas (a través de términos como «gran trágica» o de descripciones como «magnífica actuación») y, por otro, el hecho de que uno de los filmes más importantes de su carrera, *Jezabel* (William Wyler, 1938), con el que ganó su segundo Óscar, no se había estrenado aún en España (no lo haría hasta 1951).

El estreno en España de *La loba* (*Little Foxes*, William Wyler, 1941), el 19 de marzo de 1944 (tres años después de su estreno en EE. UU.), parece marcar el inicio de la popularidad masiva en nuestro país de la estrella norteamericana, cuya imagen estelar va a estar, desde ese momento, ligada a nociones de talento interpretativo, genialidad, «intensidad expresiva» y, también, a la querencia natural de Davis por seleccionar personajes femeninos considerados «difíciles», una característica (la de ser una feminidad disidente, con tendencia a la insurrección, la ingobernabilidad o la testarudez) que, en cierta medida, se extendería a su personalidad fuera de la pantalla, sobre todo después de los muy publicitados conflictos que la estrella tuvo con su estudio, Warner Bros, y que acabaron en un juicio de gran resonancia mediática. Sin embargo, todas estas características, aunque van a afianzarse a partir de *La loba*, que sí goza de un amplio estreno en España, estaban ya presentes en las breves apreciaciones sobre la actriz publicadas varios años antes. Un breve artículo anónimo en el n.º 121 de *Destino*, publicado el 11 de noviembre de 1939, llevaba como título «Elogio a Bette Davis» y hablaba de que «la crítica norteamericana elogia con rara unanimidad la magnífica labor de Bette Davis en su última producción ‘The Old Maid’ (*La solterona*), creyéndose que su papel en dicha cinta le valdrá el Premio de la Academia por tercera vez». También en *Destino*, esta vez en el n.º 251, el 9 de mayo de 1942, de nuevo Ángel Zúñiga alababa a Davis por su papel en *Cautivo del deseo* (*Of Human Bondage*, de John Cromwell, 1934), por la que estuvo nominada por primera vez al Óscar:

Todo lo que ahora diga de la interpretación será repetir cuanto ya se ha dicho anteriormente. Recordemos que la cinta fue estrenada hace ya varios años. Puede, sin embargo, que nadie cayese en la cuenta de la excepcional creación de Bette Davis. (...) Bette Davis, en un personaje ingrato, difícil, mantiene con excepcional tensión el carácter de la camarera Mildred. Es todo un carácter, o sea, una piedra de toque para probar las cualidades de una actriz. Y esta interpretación fue la señal de avance de la hoy considerada por sus recientes creaciones –«Jezabel», «Dark Journey», «The Old Maid», «The Letter», «The Little Foxes»– como la más eminente intérprete de la pantalla americana (ZÚÑIGA, 1942: 13).

Las alabanzas de Zúñiga («excepcional creación», «la más eminente intérprete de la pantalla americana») vienen acompañadas de la confirmación de la supuesta inclinación de Davis por los personajes «ingratos, difíciles». El artículo parece constituir, además, un temprano homenaje a una actriz que, en 1942, no debía de ser aún popular de forma masiva entre el público español, como confirma otro artículo anónimo publicado, también en *Destino* (n.º 331, 20 de noviembre de 1943), al año siguiente:

Nos llega Bette Davis con la inquietante etiqueta de actriz genial. Nuestras plateas tienen de ella, todavía, una impresión borrosa. Se la recuerda cómo la intérprete discreta de tantos films en los que no pudo perfilar su personalidad (...).

Sólo una vez se manifestó la dimensión enorme de su trágico gesto en «Cautivo del deseo» (...). *Destino* hizo, entonces, una revisión señalando la labor de la actriz, recién nacida. Ahora, después de estas dos⁵, es fácil hablar de su genio interpretativo. Pues Bette Davis lo posee. Se une en ella la intensa expresividad de su mímica, plena de matices y capaz de traducir el complicadísimo mundo interior de sus personajes, con la inteligencia, raras veces igualada, de una actriz para quien no existe papel ni escena difíciles (s. a., 1943: 13).

Cuando, en 1946, la revista cinematográfica *Primer Plano* (n.º 290, 5 de mayo de 1946) le dedica un extenso reportaje titulado «Bette Davis, acaparadora de premios», firmado por R. de U., el público español la había visto, recientemente, en dos roles muy distintos: el de la inocente institutriz Henriette en *El cielo y tú* (*All This, and Heaven Too*, de Anatole Litvak, 1940), estrenada en abril de ese mismo año, y el de la ambiciosa, y sin escrúpulos, Regina Giddens en *La loba* (estrenada en marzo de 1944). El artículo afirma que Davis «atesora un extraordinario temperamento de actriz, y por ello es atrevidísimo querer catalogar su rica multiplicidad expresiva». El texto enlaza, de forma muy clara, su talento interpretativo con su versatilidad como actriz, y llega incluso a llevar a cabo una comparación entre los personajes tan diversos que había encarnado para demostrar así sus extraordinarias cualidades como intérprete:

Esto lo confirma la comparación que podemos hacer de ella entre la mujer que se apreció en *La loba*, con una absoluta ausencia de principios éticos, con el más desorbitado afán de medro, y donde personifica a un ser vil, repugnante y avariento, y esta institutriz de los duques de Praslin (en *El cielo y tú*), que rebosa moral y pundonor, con el mejor desinteresado cariño, y donde logra dar vida a un ser digno, atrayente e intachable (...) Contrastes de caracteres, pues, prueban en las interpretaciones de Bette Davis que está en posesión de una excepcional cualidad de percepción (DE U., R., 1946: 7).

Por último, se lanza a aventurar las causas de su talento («¿Por el estudio? ¿Por un ejercicio continuado capaz de sostenerla en la calidad conveniente de inteligencia? ¿Por la preparación artística a que su afán constante en el trabajo, ante la cámara y en el teatro, la ha sometido?»), subrayando sobre todo la disciplina y el esfuerzo de la actriz y alineándose con ese «discurso profesionalizador» que va a ir asentándose desde los años treinta. Este artículo de *Primer Plano* confirma, pues, que, a partir de los años treinta y, sobre todo, de los cuarenta, las ideas acerca de lo que constituía una «buena» interpretación eran bastante distintas de lo que habían sido en el período silente. Si entonces, como defendía Fernando Vela, la interpretación cinematográfica se caracterizaba por una idea de

5. El artículo, que no lleva firma, se refiere, cuando habla de «estas dos», a los dos filmes que los críticos de *Destino* habían «visto en privado», según el titular: *La extraña pasajera* (*Now, Voyager*, de Irving Rapper, 1942) y *El cielo y tú*.

continuidad, de una confusión completa entre el actor o actriz y los personajes que interpretaba (personajes que, en el fondo, constituían siempre un mismo arquetipo, sometido a ligeras, imperceptibles variaciones; Greta Garbo siempre era, en esencia, Greta Garbo), a partir del sonoro –y de la consolidación absoluta, con la aparición de los diálogos y el sonido, de esa ilusión realista que constituía la base del modo de representación institucional, y que vino aparejada de una tendencia cada vez más acusada hacia un estilo naturalista de interpretación– los actores eran alabados por su capacidad de transformación y por su versatilidad, esto es, por lograr convertirse en un personaje distinto en cada película que protagonizaban.

El n.º 400 de *Destino*, publicado el 17 de marzo de 1945, está dedicado, íntegramente, al cine, e incluye una doble página dedicada a la actriz donde se recogen extensas declaraciones de ella sobre temas muy diversos que sintetizan algunas de las cuestiones aquí planteadas. Sobre la noción de la estrella como fuerza de trabajo, la propia Davis lleva a cabo una afirmación que podría sintetizar ese «discurso profesionalizador» que hemos estado mencionando:

(las estrellas) no somos más que simples obreras. (...) Dudo que podáis presentarme una profesión que reclame tantas horas de trabajo efectivo para producir algo que deba ser visto y juzgado por millones de seres repartidos por el mundo entero (DAVIS, 1945: 6).

La idea de preparación, profesionalidad, disciplina y esfuerzo están también presentes en las siguientes declaraciones:

Si debo encarnar un famoso personaje de la historia o de novela entonces las pequeñas obligaciones empiezan a multiplicarse. Horas interminables deben ser consagradas a leer la vida de tales personajes y a estudiar su existencia y sus costumbres, hasta que comprenda que los conozco con tal perfección que me sería del todo imposible hacer algo que desentonara con su psicología (DAVIS, 1945: 7).

Esta cita nos sitúa ante otra cuestión que habíamos abordado solo tangencialmente hasta el momento: la cuestión del «realismo» o la «autenticidad» vinculada a la interpretación, y que tiene que ver con la hegemonía del estilo naturalista en la actuación a partir, sobre todo, del sonoro. En el artículo, Davis comenta que, para construir su personaje en *Cautivo del deseo*, aprendió a hablar con acento *cockney*, y lo justifica del siguiente modo:

Si soy apaleada por varios rudos muchachos, no quiero salir de sus manos con aire de haber abandonado el convento minutos antes. Los espectadores son demasiado inteligentes para soportar tales fraudes (...). Por mi parte, siento una verdadera pasión por la autenticidad (DAVIS, 1945: 7).

Esta «pasión por la autenticidad» se transforma, en el caso de Davis, en un compromiso con la verosimilitud de sus personajes que, según algunos críticos, podía llegar, incluso, a amenazar su imagen estelar, sus cualidades intrínsecas como estrella. Un extenso artículo de Martín Losada publicado en el n.º 7 de la *Revista Internacional del Cine* (diciembre de 1952) y titulado, muy descriptivamente, «Bette Davis, la actriz que se ha hecho famosa interpretando papeles odiosos», así lo explicita. Losada habla, para empezar, de su físico inusual, impropio de una gran estrella de Hollywood («Su risa es desconcertante; parece una mezcla de estornudo y relincho»), e incide en que, desde el principio de su carrera, no le ha asustado interpretar «malvadas» ni «monstruos cinematográficos». El cénit de esa larga lista de papeles «difíciles» –una cuestión que, como hemos visto, había ido apareciendo en prácticamente todos los textos sobre la actriz desde inicios de los cuarenta– es Regina Giddens, su personaje en *La loba*, que Losada describe de este modo:

La desalmada Regina Giddens que encarna Bette Davis en esta inolvidable película es el resumen, insuperable, de su trayectoria hacia ese concepto de la femineidad deshumanizada tanto tiempo perseguido por ella en sus creaciones cinematográficas. Regina (...) parece imaginada por Lillian Hellman pensando en la excepcional actriz que había de personificar en el celuloide la perversidad más abyecta y repulsiva (LOSADA, 1952: 20).

La pasión por la autenticidad de Davis, su compromiso con la realidad, la lleva no solo a interpretar personajes femeninos complejos, amorales o, directamente, abyectos, sino también a transformar su rostro y su cuerpo para conseguirlo. Martín Losada lo demuestra hablando de una escena concreta de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, de Joseph L. Mankiewicz, 1950), en la que la Margo de Davis aparece en su camerino con el rostro embadurnado de crema (figura 1).

He de volver a la sinceridad de Bette Davis (...). Una estrella de la pantalla puede permitirse el lujo de estar fea en una película si con su accidentada fealdad va a conseguir un triunfo que amplíe su crédito profesional. Lo que no recuerdo haber visto nunca es una fealdad tan grotesca como la que se complace en mostrarnos innecesariamente Bette Davis en esta película. Solo una estrella de su magnitud, cuidadosa de los menores detalles que ayuden a conseguir el absoluto realismo de una escena, es capaz de semejante sacrificio en la matización de su papel. Porque Bette Davis, a lo largo de su gloriosa carrera, ha ido aprendiendo a sacrificar todas sus vanidades de mujer para que, olvidándonos de la actriz, no veamos más que a sus personajes (LOSADA, 1952: 20).



Fig. 1. La actriz norteamericana Bette Davis en una escena de *Eva al desnudo*.

El caso concreto de Bette Davis puede ayudar a ejemplificar la deriva y evolución del concepto de estrella, y de las nociones vinculadas a la interpretación cinematográfica, en el pensamiento cinematográfico español, desde los años veinte a los cincuenta. De la defensa, por parte de Guillermo Díaz-Plaja, de un cine que él definía como «helénico», caracterizado por su belleza –y también por la de sus estrellas–; de las alabanzas a ciertas estrellas que encarnaban «tipos» específicos, definidos no por su psicología sino por su gestualidad y su «apariencia» (por esa «transparencia corporal» de la que hablaba Fernando Vela), pasamos, a partir de mediados de los años treinta, a un nuevo tipo de paradigma actoral que privilegia el «actuar de verdad», en oposición a simplemente «ser», y en el que prima la «autenticidad» y el «realismo» (aún a costa de sacrificar la belleza), así como la capacidad de la estrella, considerada ya como una profesional de la interpretación a partir del discurso profesionalizador que se va instaurando de forma hegemónica, de construir su personaje «de fuera hacia dentro» y de «ser diferente en cada uno de los papeles que representa» (DYER, [1979] 2001: 180).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCINIEGA, Rosa ([1934] 2021): *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*, Sevilla, Editorial Renacimiento.

- AYALA, Francisco ([1929] 1992): *Indagación del cinema*, facsímil editado por la 2.ª Semana de Cine Experimental de Madrid.
- CENTENO, Félix (1946): «Los oficios del cine: la estrella», *Primer Plano*, n.º 290 [05/05/1946].
- CHACEL, Rosa (1928): «Vivisección de un ángel», *La Gaceta Literaria*, n.º 44 [15/10/1928].
- DAVIS, Bette (1945): «La actriz representa su papel», *Destino*, n.º 400 [17/03/1945].
- De U., R. (1946): «Bette Davis, acaparadora de premios», *Primer Plano*, n.º 290 [05/05/1946].
- DE ARCEDIANO, Barón (1946): *¿Quiere ud. ser actriz o actor de cine? Orientaciones para el aficionado*, Madrid, Purcalla.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1930): *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*, Barcelona, Publicacions de «La Revista».
- DYER, Richard ([1979, edición revisada de 1998] 2001): *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós.
- GASCH, Sebastià (1930): «Pròleg», *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*, Barcelona, Publicacions de «La Revista».
- GUBERN, Romà (1999): *Proyector de luna*, Barcelona, Anagrama.
- LOSADA, Martín (1952): «Bette Davis, la actriz que se ha hecho famosa interpretando papeles odiosos», *Revista Internacional de Cinema*, n.º 7, pp. 12-1952.
- MORIN, Edgar ([1957] 1972): *Las stars. Servidumbres y mitos*, Barcelona, Dopesa.
- MUÑIZ, Juan (1944): *Para ser más que estrella de cine...: estudio sobre arte cinematográfico*, Barcelona, Memphis.
- PEÑA ARDID, Carmen (2011): «Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine», *Arbor*, vol. 178, n.º 748.
- PUYAL, Alfonso (2017): *Cine y renovación estética en la vanguardia española*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- SHINGLER, Martin (2012): *Star Studies. A Critical Guide*, Londres, BFI-Palgrave Macmillan.
- s. a. (1939): «Elogio a Bette Davis», *Destino*, n.º 121 [11/11/1939].
- s. a. (1943): «Destino ha visto en privado dos creaciones de Bette Davis: *All This and Heaven Too* y *Now Voyager*», *Destino*, n.º 331 [20/11/1943].
- UTRERA, Rafael (1985): *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, Madrid, JC Ediciones.
- VELA, Fernando (1925): «Desde la ribera oscura (para una estética del cine)», *Revista de Occidente*, tomo 8, n.º 23, 05-1925, pp. 202-227. (Publicado de nuevo en el n.º 10 de la revista *Cine Experimental* [07-1946]).
- WALKER, Alexander (1974): *Stardom. The Hollywood Phenomenon*, Londres, Penguin.
- ZÚÑIGA, Ángel (1942): «Cautivo del destino, de John Cromwell», *Destino*, n.º 251 [09/05/1942].
- ZÚÑIGA, Ángel (1944): «Crónica de cine», *Destino*, n.º 352 [15/04/1944].

.....

MARÍA ADELL CARMONA es profesora en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona y de la ESCAC, donde codirige el Máster Universitario en Estudios de Cine y Culturas Visuales. Sus principales publicaciones se centran en el cine español, actrices y estrellas, arquetipos femeninos y pensamiento cinematográfico en España.

Del pensamiento cinematográfico hoy

Entrevista a Ángel Quintana

José Enrique Monterde
monterde@ub.edu

Marta Piñol Lloret
martapiñol@ub.edu

Ángel Quintana es catedrático de Historia del Cine y actualmente decano de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de Girona. Es autor de sendas monografías sobre Roberto Rossellini y Jean Renoir; así como, entre otras publicaciones, de dos libros básicos en el panorama del pensamiento cinematográfico: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* (2003) y *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (2011). También es promotor del seminario bianual sobre el Cine de los Primeros Tiempos en colaboración con el Museu del Cinema de Girona.

¿Qué te parece la idea de ampliar el concepto tradicional de «teoría cinematográfica» hacia el de «pensamiento cinematográfico», con lo que ello sugiere de apertura en esa reflexión intelectual sobre el cine?

Estuve pensando un poco en un libro que leí hace tiempo, que se llamaba *Philosophical Problems in Film Theory*; era un libro curioso que abordaba este debate: de dónde viene el pensamiento cinematográfico y de que forma este pensamiento parte de unos problemas que ya estaban en la filosofía o, más concretamente, en la estética y de qué modo los actualiza, los lleva a su territorio. Era un libro bastante discutible en algunos puntos de vista, porque intentaba matar la vía teórica que dicen los anglosajones, la Gran Teoría de los años setenta, para abrir el paso a los *Cultural Studies*; pero en aquella época sí estuve pensando un poco sobre hasta qué punto la teoría del cine podía ser autónoma o si necesita de otras aportaciones.

Y creo que, en los últimos años, en los últimos veinte años, todos intentamos un poco buscar elementos que nos ayuden procedentes de otros ámbitos. Quizás, nosotros formamos parte de los que habíamos seguido el libro *Teorías del Cine*, de Francesco Casetti, donde habla de tres momentos: primero la teoría fundacional, luego las teorías realistas y finalmente lo que él llamaba las «ortodoxas», que incluían la semiótica, el marxismo, el postestructuralismo, etc. Así, abría un camino correspondiente a una nueva generación que sería la nuestra en la que quizás se han podido hacer dos cosas: rechazarlo todo y dedicarnos a los *Cultural Studies* o –como hemos intentado hacer– ir utilizando las herramientas de lo que se ha hecho anteriormente y que nos sean más útiles para trabajar un problema determinado en un momento determinado. Yo no renuncio a cosas que aprendí que, por ejemplo, venían de la semiótica, pues, aunque en verdad me quedan muy lejos, hay cuestiones de Christian Metz que me pueden interesar, como lo puedan hacer las ideas de André Bazin. Pero, sin olvidar eso, también estamos buscando otras vías y constantemente estamos citando a gente que proviene de otros ámbitos; así podemos citar a Foucault, a Baudrillard y a otros pensadores como ellos. Es decir, hay unos nombres, unos «popes» que vienen de otra época, a los que a veces tenemos que recurrir. Quizás eso sería la prueba de este eclecticismo en el que estamos ahora.

Sabes que nosotros hemos clausurado nuestra investigación sobre el pensamiento cinematográfico en España al llegar a los años sesenta, pues incluso en el caso español comenzó a notarse, al menos yendo hacia los setenta, en esa línea innovadora. Sin embargo, de lo que estamos bastante convencidos es de que, así como ha habido una especie de regeneración en el campo de la historiografía del cine español en los últimos treinta años, nos parece que no ha habido un movimiento equivalente en el plano más teórico.

Sí, esto es verdad. Si, por ejemplo, miras las tesis a cuyo tribunal he asistido, que deben estar sobre los cuarenta tribunales, solo cuatro o cinco son de teoría pura. Por otra parte, la última que dirigí –sobre las teorías de Jean Epstein– no deja de ser algo extraño; la mayoría de las tesis actualmente son estudios de caso, como sería, siguiendo con Epstein, centrarse en una de sus películas o en lo que fuera de ese tipo. Hay excepciones, como una en la que estuve sobre el devenir de la fotogenia precisamente desde Epstein hasta ahora, pero habitualmente se limitan a coger unos ejemplos y desde ahí, como mucho, van creando un cierto corpus teórico. Sí, es verdad que ese corpus teórico muchas veces se alimenta de tópicos, pero pasa también en Francia o en el ámbito anglosajón; así, las citas de Foucault, de Rancière o de Didi-Huberman en los últimos años siempre son las mismas. De modo que se ha creado una especie de corpus, que no creo que sea una auténtica teoría, sino que tan solo sirve para acabar yendo a los ejemplos escogidos. Tal vez lo que falta sería la voluntad de profundizar; también es verdad que en esta época de eclecticismo, si

se ha cambiado la historia es porque esta ha dejado de ser más bien empírica y ha pasado a utilizar elementos de una cierta teoría. De esa forma, los Tom Gunning o André Gaudreault en los años ochenta, cuando deciden, a partir del Congreso de Brighton, cambiar lo que venía siendo la noción del cine de los primeros tiempos, convertido en valioso terreno para investigar, con ello relativizan la historia puramente empírica y, sin abandonar el trabajo en los archivos, introducen aspectos más teóricos fruto del pensamiento acumulado en anteriores décadas.

Esto está muy bien, pero también ha conducido a ciertos errores, que provendrían de ese modelo de trabajos que quieren ser teóricos pero que parten de ejemplos muy concretos y utilizan la teoría para acabar de reafirmar un discurso que ya se conoce de antemano.

Cabe que lo que llamas «corpus» se haya convertido en un «canon», pues parece que necesariamente haya que pasar por determinados autores, aunque solo sea para demostrar que se está al día...

Sí, por supuesto. Veamos el caso de Walter Benjamin: el primero que comenzó a hablar de él fue Guido Aristarco (*de quien nadie se acuerda ahora...*), desde la teoría marxista pura y dura; ahora parece que no puedes hablar de nada sin recurrir a conceptos como el de constelación en Benjamin, o de ese tipo de cosas que de repente se asocia con Aby Warburg y de ahí con Didi-Huberman. Me he encontrado con muchos trabajos donde todo eso se convierte en una especie de corpus o como una plantilla que se va reutilizando. Y quizás, y ahí está el problema, la gente se ha quedado con unos modelos a los que no se sabe muy bien cómo se ha llegado (supongo que a Benjamin desde Didi-Huberman...), pero que delatan la falta de un ir más a las fuentes. También falta algo como preguntarse otras cosas, ponerse al día de lo que está pasando, pues en realidad la generación que despuntó en los setenta, aquellos que nosotros leíamos, ya están casi todos jubilados. Ellos sí que iban aportando cosas; pero ahora cada vez me encuentro con menos libros de cine valiosos; y sé que puede haber gente capaz de hacer cosas interesantes, pero probablemente aparecerán en una revista indexada que no sé dónde encontraré; y eso sin dejar de seguir unas plantillas muy determinadas. Por tanto, no hay una renovación potente, a lo que también contribuye el estado del mercado editorial, comparado a cuando sitios como Paidós o Cátedra publicaban no solo los textos básicos de Metz y Casetti o los de los *Cahiers du Cinéma* de su primera época, sin olvidar a otros autores más tangenciales respecto a lo cinematográfico, pero interesantes como los de Virilio. De hecho, esa especie de muerte relativa de algunas editoriales ha creado un cierto vacío. No hay una presencia de traducciones de autores fundamentales, y además también en el ámbito académico se publica menos. Esa idea proveniente del mundo anglosajón de poner el valor de un artículo por delante del libro ha tenido sus consecuencias...

Nuestra investigación ha partido de la constatación de que, si bien en los últimos años se ha escrito bastante sobre cine español, no se ha hecho algo equivalente sobre cine «en España», donde se situaría ese apartado más teórico, más de pensamiento. ¿Crees que los casos de pensadores españoles son acaso conocidos por los propios investigadores españoles actuales? Si cito a gente como Díaz-Plaja, Palau o incluso Fray Mauricio de Begoña, ¿encontraré a alguien que los haya leído o su desconsideración implica el situarnos siempre en un segundo término frente a propuestas foráneas?

No, la verdad es que no los he leído. A lo que me he acercado más es a los años de la vanguardia, en los años veinte. Sobre la filmología conozco un número de una revista de Quebec que me llegó como hace cuatro años y que consistía en un monográfico sobre la filmología francesa. Sí que es verdad que, si me hablases de las historias del cine, incluso las «viejas» como las de Cabero, Zúñiga o Méndez-Leite, las hemos conocido; pero de ese territorio del pensamiento mucho menos. En todo caso entraría en algunos desarrollos en revistas de crítica como *Nuestro Cine*, donde detrás de esa crítica pueda apuntarse algo más teórico; pero eso ya es situarse en los años sesenta, y lo anterior confieso que no lo conozco.

Ahora que has mencionado el asunto de las vanguardias españolas, debo señalar que uno de los resultados de nuestra investigación ha sido desmitificar su papel en ese plano del pensamiento cinematográfico. Los vanguardistas españoles más famosos –como Alberti o Lorca– se interesan por el cine porque está de moda, pero apenas reflexionan sobre él, aunque pueda influirles en su literatura; la prueba es que en los siguientes cuarenta años no vuelven a escribir nada sobre cine...

En el caso que más conozco por haberlo trabajado, el de Lorca, constato que es casual; se hace del Cine-Club Español porque Buñuel ha traído a gente como Epstein y llega a presentar un par de sesiones, pero luego se le pierde el rastro cinematográfico en 1933-34; sí que es verdad que cuando va a Nueva York descubre el sonoro, pero tenéis razón, puesto que para Lorca –o incluso para Alberti, que «...nació con el cine»–, el cine no era su centro de atención, aunque lo latente era que si querías ser moderno y buscar otras formas de escritura tenías que pensar en el cine en un momento u otro. Eso en aquellos años era fundamental, pero un pensamiento teórico fuerte no lo tenían.

El problema es que eso ha ocultado a autores como los antes citados u otros como Plana, de Torre, Vela, Villegas, Ayala, etc., cuyo conocimiento de la actualidad teórica y cuyas aportaciones son valiosas y que incluso cuando han sido reeditados apenas se les ha tomado en consideración...

Sí, ha sido mucho más fácil encontrarte editorialmente con algún gran escritor –pongamos por caso Azorín, cuyo *Azorín y el cine* aún conservo, o el *Borges y el cine*–, pero no se ha atendido a aquellos que se han movido en una dimensión más teórica. Por ejemplo, cuando escribí *Fábulas de lo visible*, el editor, alguien de reconocida cultura como Jaume Vallcorba, me sorprendió porque no conocía a Bazin; sí conocía a Kracauer, que yo también citaba, aunque más por otras obras que por su teoría cinematográfica. Eso significa que hay una intelectualidad que no se ha acercado al cine y por tanto le es más fácil publicar lo que hayan escrito sobre cine un literato o un artista, aunque sea de relativo interés, que no los considerados «especialistas» que pertenecen a una esfera distinta.

En el caso historiográfico, era más sencillo ir publicando nuevos libros que fuesen incorporando las nuevas aportaciones fílmica, aunque últimamente tampoco ha habido mucho movimiento en ese sentido. Ahora estoy dando un curso sobre historia del cine catalán y casi todo lo escrito se queda en los años ochenta; y respecto al cine español, tampoco ha habido muchas cosas desde comienzos de este siglo hasta la actualidad.

En cuanto a la vertiente española de la renovación teórica e historiográfica iniciada en los años setenta, sus protagonistas también han llegado –o están próximos– a la jubilación, aunque se mantengan activos. ¿Crees que las generaciones posteriores han tomado un relevo interesante o están más preocupados por publicar algún «paper» en alguna revista indexada para poderse estabilizar académicamente?

Sí, esto es verdad, este sentimiento de orfandad en general, a mí me pasa. Por ejemplo, yo controlo Francia, pero mis referentes principales también están todos jubilados; conozco a la gente «nueva», pero de ellos me faltan obras que sean fundamentales; si pienso en Jacques Aumont, tengo tres o cuatro obras que son clave y que leíamos todos. Y en España pasa lo mismo. Factores de ello: primero que –como he dicho– cada vez quedan menos editoriales centradas en el cine y las que hay son pequeñas; por ejemplo, Shangrila mantiene una línea interesante, pero no deja de ser pequeña en cuanto a difusión. Las publicaciones de los festivales –salvo excepciones– han disminuido...

Nos parece que respecto a muchos temas historiográficos no hay un equivalente a lo que estáis haciendo en colaboración con el Museo del Cine de Girona respecto al cine de los primeros tiempos, algo que por su continuidad y coherencia parece un islote en el panorama español de los estudios cinematográficos, una vez extinguidos los variopintos congresos de la AEHC.

...Y sí, es verdad lo de los congresos; me parece que faltan lugares para el intercambio de ideas y opiniones. Respecto al seminario de Girona, tampoco inventamos nada; hace más de veinte años que comenzamos –en 1998– y simplemente era llevar a la práctica algo coherente con la existencia de un museo del cine, al tiempo que acompañábamos una práctica sobre el cine de los primeros tiempos que ya se estaba desarrollando en Europa, desde esa conexión entre historia y teoría. La verdad es que sí ha generado un grupo perseverante, pero tampoco ha cuajado tanto entre las nuevas generaciones y el desarrollo de los estudios cinematográficos, tal como revelan tantas tesis sobre temas contemporáneos, aun faltando el estudio de tantos temas, mientras que otros, como puedan ser los estudios feministas, siendo necesarios, se han convertido casi en hegemónicos en el ámbito universitario, de forma que tal vez sea más fácil encontrar recursos para abordar cierto tipo de discursos que otros. Ciertamente es que justamente la teoría feminista sobre cine es la única que está en auge, pero para mí el problema es que, una vez superadas las ortodoxias, se ha convertido en una nueva ortodoxia. Se cita a Laura Mulvey, pero a partir de un texto que tiene casi cincuenta años; después a Judith Butler... Hay una serie de textos que caerían en el mismo tópico al que antes aludíamos en relación con Benjamin o Didi-Huberman. Son referentes constantes en su reaparición.

En tu caso personal, creo que apenas has abordado el plano estrictamente historiográfico, al menos sobre el cine español; cuando has hecho algo en esa línea ha sido con relación al cine italiano en los estudios monográficos, como los dedicados a Rossellini y Renoir: ¿No te ha interesado tratar algún aspecto historiográfico del cine español?

Artículos sí que tengo muchos, pero sí que es verdad que cuando empecé cogí a Rossellini para hacer la tesis porque en aquel momento buscaba a un director que trabajase en una lengua que podía entender y que me permitiera hacer alguna estancia fuera. Encontré a Rossellini y él me llevó al neorrealismo, que a su vez me instó a reflexionar sobre el «realismo», de donde salió *Fábulas de lo visible*, y de ahí a la cuestión digital en *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. El cine español lo sigo, puede que más en mi condición de crítico que de historiador. También es verdad que no me considero historiador en el sentido más canónico: a mí me gustaba el cine, entré por la crítica, llegué a la universidad y me dijeron: «bueno, tienes que ser historiador», pero yo no tenía una base historiográfica de hecho; con los años claro que he aprendido muchas cosas, pero es cierto que más bien me he movido entre el análisis, la historia y la teoría; respecto al cine de los orígenes, me considero más un promotor que un investigador.

Has comentado que estás dando un curso sobre la historia del cine catalán. ¿Desde qué enfoque asumes esa noción de «cine nacional» y cómo caracterizas el caso catalán?

Aquí hay dos cosas. Creo que se ha hecho cine en Cataluña, sin resolver el papel de la lengua, desde el Congreso de Cultura Catalana de 1977 hasta los premios Gaudí, que daban un premio a la mejor película catalana hablada en catalán y otro a la mejor hablada en castellano. Pero ese debate no es lo que me interesa, sino que tal vez pueda distinguirse el cine hecho aquí cuando se ha situado más en los márgenes que en la plena institución cine, que está en Madrid. Eso reconoce que existe una cierta vanguardia que comienza con la Escuela de Barcelona, con Jordá, con Portabella, hasta llegar a los Guerín, Lacuesta y sobre todo Albert Serra; una cierta vanguardia que es posible en la medida en que no se inscribe en la institución. Un día Paulo Branco me señaló que si existía un cine de autor portugués era «porque no tenían un mercado interior» y eso les impulsó a hacer un cine para festivales y obtener un notable prestigio. A mí me interesa mucho el cine catalán hecho alrededor del 92; entonces surgen los nuevos autores, regresan Jordá y Portabella, pero nadie va a ver sus películas, y el modelo institucional que se propone aquí es el representado por Ventura Pons: hacer una comedia que llene los cines, pero que acaba generando un provincianismo que determina cierto complejo ante el cine «de Madrid». Con los años, esto se ha ido superando y están pasando cosas, como el surgimiento de un cine de mujeres, que es muy importante, aunque faltaría un «Albert Serra» pero en femenino, como una Ángela Liddell en teatro que provoque más dentro de la institución. Carla Simó está muy bien, *Alcarràs* es muy correcta, pero falta un impulso para ir más allá; tampoco hay gran diferencia entre Simó e Icíar Bollaín.

Nos parece interesante que, partiendo de una inicial reflexión sobre el realismo, sobre la relación entre el cine y la realidad, la hayas seguido en la perspectiva de los cambios que ha experimentado el cine, de unas transformaciones que lo han llevado casi hasta la extinción. Así has mantenido un hilo conductor en tu reflexión...

Es curioso, porque *Fábulas de lo visible* se publicó en 2003, pero yo lo escribí entre 1998 y 2002; en aquel momento lo cinematográfico aún pesaba, el soporte digital todavía estaba a medio camino, pero ya me interesaba, sobre todo desde una perspectiva baziniana; si Bazin hablaba de la «ontología cinematográfica», ¿cuál podría ser la ontología de la imagen digital? Si algo me ha preocupado –y tras *Después del cine* le sigo dando vueltas–, es esa imagen como híbrida: si por un lado reproduce el mundo, puede jugar también a la representación del mundo; así, territorios que eran ajenos al cine desde la visión de Bazin, como la animación,

ahora se han convertido en territorios claves, en el sentido de que cualquier *blockbuster* como *Avatar* está retomando muchas cosas de la animación. Entonces, ¿dónde está la huella? Eso me continúa interesando, pues es evidente que en esos actores que trabajan con unos sensores y que luego se les adapta la máscara digital en posproducción, sea en la cara o en el cuerpo, en el fondo persiste la huella. Hay una especie de fracaso de la idea de *Lara Croft* de principios del 2000 de que la imagen de síntesis sería una imagen que nos llevaría a configurar un mundo sin necesidad de la huella; y sin embargo necesitamos la huella. Por ejemplo, ¿por qué *Juego de tronos* la vinieron a rodar a Girona si podían haber construido la ciudad medieval en digital?; necesitaban algo del paisaje real para luego transformarlo y convertirlo en un paisaje digital. Creo, por tanto, que esa huella aún persiste.

Ahora, pensando en la última película de Víctor Erice, *Cerrar los ojos*, hay un problema: cuando Erice pensaba en la revelación desde el cine moderno, era una mezcla entre lo documental y lo ficcional; la niña de *El espíritu de la colmena* abría los ojos frente al monstruo de Frankenstein y era ella misma, de ahí salía esa experiencia documental más allá de la ficción. En cambio, ahora, cuando al final de *Cerrar los ojos* nos dice que va a haber una revelación yo no me lo creo, porque me va a mostrar una película, pero esta no tiene unas imágenes potentes, los actores están representando algo que viene de un guion; me falta algo y eso me hace pensar hasta qué punto, incluso en Erice, que me interesa mucho, algo de las bases de la modernidad se han ido perdiendo en estas nuevas imágenes.

Una paradoja en la confrontación entre el cine y la realidad la podemos encontrar en esa práctica actual de lo que se llama el documental de animación, obvia contradicción en los términos. Puede darse que llegues con la animación a aquello que no puedes lograr como imagen real; o incluso la mezcla de ambas cosas, imagen real e imagen animada. Eso nos lleva a que la imaginación pueda ser un cierto complemento en un cierto discurso que pretende visualizar un documento. Y anotemos que incluso en esos films pueden acompañarse las imágenes animadas por un sonido auténtico, como ocurre en la última película de Fernando Trueba y Mariscal, *Dispararon al pianista*.

.....
JOSÉ ENRIQUE MONTERDE es catedrático de Historia y Teoría del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona. Autor y coordinador de numerosos libros, tanto sobre cine español como sobre otros asuntos, y crítico en revistas como *Dirigido por* o *Caimán. Cuadernos de cine*.

MARTA PIÑOL LLORET es profesora en la Universitat de Barcelona. Es autora de *Miradas ascéticas* (Shangrila, 2022), *Europa como refugio. Reflejos fílmicos de los diversos exilios españoles (1939-2016)* (Edicions UB, 2020) y *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine* (Sans Soleil, 2020).

Introducción.

Los animales no humanos y la cultura

Claudia Alonso-Recarte
claudia.alonso@uv.es

La cuestión de los animales no humanos hoy en día es innegable e inevitablemente problemática, como problemático es el título de este *dossier*, que no aspira más allá de ser una sinécdoque que, cual vector, traza un movimiento de exploración frente a la estasis a la que tendemos a encadenar a los animales no humanos para definir nuestra relación y dominación sobre ellos. Contraponer, subordinar, sumar o coordinar, una vez más en la historia, los animales no humanos, junto a un concepto tan enfermizamente *humano* como lo es la *cultura* en la misma frase, corre el peligro de tropezar de nuevo con la piedra de los binarismos fundamentales sobre los que se ha erigido el pensamiento occidental: el hombre frente al animal; la cultura frente a la naturaleza; el raciocinio frente al instinto; el alma frente al autómatas; la razón (masculina) frente a la emoción y la sensibilidad (la mujer y la naturaleza); el lenguaje (humano) frente a la limitación cognitiva del animal, etc. Sin embargo, más allá de la inmediatez con la que asimilamos el maridaje que recoge este título, se encuentra la dificultad estructural del emparejamiento, cuya complejidad puede ser advertida si uno se ha molestado, alguna vez en su vida, en reflexionar *seriamente* sobre los animales no humanos y en realmente tratar de interactuar con alguno *prestando atención*. ¿Cómo articular el título de un *dossier* que, en su muy limitado acercamiento a la potente cuestión de los animales no humanos, obra por, aunque sea mediante las vibraciones de argumentos disidentes, agitar un poco las bases tectónicas del antropocentrismo

* La investigación de este dossier se realiza bajo el auspicio del proyecto «Representaciones de masculinidades en documentales en defensa de los animales en lengua inglesa (2000-2021)» (CIGE/2021/100), concedido por la Conselleria d'Educació, Universitats i Ocupació, Generalitat Valenciana, y que cuenta con Claudia Alonso Recarte como Investigadora Principal y con Margarita Carretero-González y María Teresa Lajoinie Domínguez como miembros –todas ellas autoras en el presente dossier.

y del especismo? ¿Cómo concebir un título cuyo uso del dualismo cultura/naturaleza sea instrumentalizado precisamente para interrogar dicha antinomia?

La semiótica de las unidades es importante aquí: elegimos la conjunción copulativa y para evidenciar las alternativas a *en* o a *versus*, pues los animales no humanos, artífices involuntarios de culturas humanas, han sido clasificados y repartidos espacialmente para afianzar categorías androcéntricas de la civilización (así, distinguimos entre animales domésticos, con quienes compartimos el espacio –a menudo afectivo– privado del hogar, de animales producidos en masa para su consumo –animales de granja o piscifactoría y sus derivados para comer–, animales que investigar y testar, animales con los que vestirnos, animales que sustentan prácticas y tradiciones basadas en su maltrato y abuso, animales considerados plagas o invasores, etc.), pero también se resisten al imperio territorial, lingüístico, económico, geopolítico, filosófico, estético y moral que los humanos han tejido. La conjunción y no es más que un débil reconocimiento de este gesto que descansa sobre la certeza de que, con sus miradas, con sus muestras corporales, etológicas y comunicativas, los animales no humanos continúan desafiando las bases éticas sobre las que pretendemos justificar su cosificación. Y, al menos, sugiere que hay una *variedad* de maneras sobre las cuales podemos concebir y explorar la relación que guardan los animales no humanos con la *cultura*, pues a pesar de ser víctimas del asentamiento de la superioridad humana, ellos también son agentes, y su mera presencia es suficiente para sacudir, por muy ligeramente que sea, la conciencia antropocéntrica.

Reparemos, además, en la elección del significante previo a la conjunción. Ya señaló Derrida (2006) –quizás siendo este uno de los cimientos de los *Animal Studies* y de los *Critical Animal Studies* que poco a poco ganarían solidez como campos académicos– la conveniencia de disponer de un término que aglutinase, bajo un aparentemente inocente desfile de letras, los dos o tres millones de especies animales (aunque una cifra estimada más exacta está aún por determinar por parte de la comunidad científica) que habitan el planeta y que se caracterizan por no ser humanos. ¿Qué mejor forma de fortalecer el antropocentrismo y el androcentrismo que edificando un constructo lingüístico que hiciera superior al humano (y, más específicamente, al hombre) en virtud de un exclusivísimo posicionamiento fuera de la categoría que aglutinase al resto? El significante *animal*, tradicionalmente, ha sido morada del chimpancé y de la mosca, de la anguila y de la anémona, del pingüino y de la iguana, del pulpo y de la mantis, del delfín y del gusano, y de un interminable etcétera –seres tan distintos a escala biológica, etológica y cognitiva que aventuraríamos como imposible la tarea de dar con algún otro significante que tan desvergonzadamente ofreciese una cornucopia de significados tan dispares–. «L'animal, quel mot!²» (2006: 43), exclama Derrida. Y tal es su innegablemente poderoso cometido, como artificio lingüístico, que

2. «El animal, ¡menuda palabra!» (traducido por la autora).

el filósofo acuña con mordaz ludismo el término *animot* (homófono del plural *animales*; en francés, *animaux*), como reconocimiento de la arbitrariedad que verdaderamente rige a las palabras. El término *animal* ha posibilitado la sistematización e institucionalización de industrias de explotación que cada año matan o maltratan a billones de seres dotados de sensibilidad. No es de extrañar, por lo tanto, que las principales voces que surgieron en el último cuarto del siglo XX, dando lugar al *animal rights movement* (movimiento por los derechos de los animales) en Gran Bretaña y en Estados Unidos, comenzasen a explorar el uso de significantes alternativos mediante los cuales referirse al colectivo de las víctimas del especismo. Así, comienza a ser habitual, especialmente en el ámbito académico, el empleo de términos como *nonhuman/non-human animals* («animales no humanos»), *other-than-human animals* («animales aparte de humanos» o «alter-humanos»), o incluso *more-than-human animals* («animales más que humanos»). Se trata de términos que, si bien es verdad que construyen una identidad en contraposición a lo que no se es (reforzando así su estatus como término marcado), también lo es que sirven de claro recordatorio de la condición animal del propio humano, siendo su exclusivismo de nuevo recalcado como meramente artificial –y quizás, así, provocando un atisbo de culpabilidad ante nuestro evidente narcisismo–. Hemos de admitir que no son términos que convenzan a todos los investigadores en los campos de *Animal Studies* o *Critical Animal Studies*, pues no pueden evitar recalcar un binarismo (especialmente el primero, *nonhuman animals*) que, por otra parte, se trata de superar o trascender para poder avanzar en la agenda antiespecista. No obstante (y en parte en honor a toda una tradición académica de la que es fruto este *dossier*), el calificativo «no humanos» se ha ganado un puesto como parte del título por su rápida capacidad para cuestionar el espacio lingüístico en el que realmente habitan los humanos.

Y si bien el significante *animal*, como *animot* que es, constituye una sofisticada jaula en la que categorizar y contener a millones de especies, el tendencioso uso del singular como genérico, también señala Derrida, da la puntilla final a la reificación de estos seres. Eliminada su pluralidad, se difumina su identidad y se disuelven las diferencias individuales. Es por ello por lo que el título de este *dossier* opta por mantener el plural «los animales no humanos» frente a «el animal no humano», como muestra de reconocimiento de que en la pluralidad residen interminables subjetividades y conciencias singulares.

Explica la prolífica y polifacética filósofa Eva Meijer ([2016] 2019: ix) que su interés en observar cómo se comportan y comunican distintas especies y distintos individuos se debe a que todos ellos ofrecen culturas que despiertan su curiosidad. Entender que los animales no humanos articulan, de por sí, culturas grupales o individuales y que dentro de estas toman decisiones que difícilmente pueden ser explicadas como meros reflejos instintivos o como una reacción mecánica adaptativa, es parte del proceso de la deconstrucción del antropocentrismo. Y ya no se trata, simplemente, de que el concepto de *cultura* deje de ser un

sistema exclusivo a la definición de qué es lo que nos hace (más) humanos, sino de asimilar que el «discurso de las especies» es un artificio de negación y de (estereo)tipificación de todos los seres a quienes nos resistimos a mirar y a observar *seriamente*.

En un contexto de modernidad donde, como ya describió John Berger ([1980] 2009), el animal desaparece, dejando como huella una corporalidad enjaulada como legado de su propia extinción, los humanos hemos profundizado en la escisión especista, negando la sintiencia, la consciencia y la subjetividad de tantas otras especies e individuos, a pesar de la cercanía genética que muchos guardan con nosotros. Aquellos que, como Carol Adams ([1990] 2010), nos recuerdan que detrás de un pedazo de carne o de un abrigo de piel hay un «referente ausente» de lo que una vez fue (un ser sintiente o dotado de sensibilidad), o que, como Erica Fudge (2002), subrayan los límites, cada vez más insostenibles, de los márgenes especistas de la historia y la historiografía, o que, como Gary Francione (1995), señalan el yugo legal que convierte a los animales no humanos en propiedades, son solo algunas de las voces que han posibilitado lo que, en el ámbito anglosajón, ha venido a denominarse el *animal turn*. Los lentos avances en el derecho animal (*animal law*), el bienestar animal (*animal welfare*) y los derechos de los animales (*animal rights*), sustentados por teorías éticas de gran diversidad (deontológicas, utilitaristas, de «cuidado» [*care ethics*], etc.), reflejan y estimulan la concienciación de los humanos con respecto al tratamiento al que sometemos a los animales no humanos; pero esto no representa más que el comienzo de un cambio para el cual aún queda mucho por hacer.

En el ámbito académico, los *Animal Studies* y los *Critical Animal Studies* (diferenciados por el corte activista que define, sobre todo, al segundo) han pasado, en un espacio muy breve de tiempo, a convertirse en potentes campos que han ido atrayendo tanto a investigadores más consolidados como a los que están iniciando su carrera. Las principales editoriales e instituciones internacionales han sabido entender este giro, este *animal turn*, y lo han incorporado en sus series, colecciones, programas y planes de estudios. El Oxford Centre for Animal Ethics, fundado en 2006 por Andrew Linzey, el Harvard Animal Studies Project (HASP), el Centre for Human Animal Studies (CfHAS) de Edge Hill University, el Animals & Society Institute, el Centre for Animal Ethics de la Universitat Pompeu Fabra, junto a grupos, asociaciones y proyectos como la Cátedra Animales y Sociedad de la Universidad Rey Juan Carlos, el grupo de investigación Culturas Literarias y Visuales del Animal (CULIVIAN) de la Universitat de València, la European Association for Critical Animal Studies (EACAS), la North American Association for Critical Animal Studies (NAACAS), el Instituto Latinoamericano de Estudios Críticos Animales (ILECA), el Institute for Critical Animal Studies (ICAS) o la Australasian Animal Studies Organization (AASA), entre otros muchos, dan buena cuenta del interés suscitado en la comunidad académica por atender con urgencia la cuestión animal. A su vez, revistas como *Journal of Animal Ethics*, *Journal*

for *Critical Animal Studies*, *Animal Studies Journal*, *Anthozoös*, *Society & Animals Journal*, *Revista General de Derecho Animal* y *Estudios Interdisciplinarios de Bienestar Animal* y *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, junto con series especializadas en *Animal Studies* de editoriales de la talla de Palgrave Macmillan, Routledge, Michigan State University Press, The University of Chicago Press, o Brill, entre otras, se han convertido en indispensables instrumentos de difusión académica de estos avances.

Los artículos recopilados en este *dossier* constituyen una muestra del lugar discursivo en el que se encuentran muchos de los debates generados por los *Animal Studies* y *Critical Animal Studies*. Ofrecen, individualmente y en su conjunto, una impresión del calado que los animales no humanos han tenido en campos sociales y humanísticos como la filosofía, el derecho, la literatura, la ética, el teatro, los programas de televisión y la fotografía, presentando el estado de la cuestión y las posibles direcciones argumentativas y exegéticas. Margarita Carretero González abre la cuestión al adentrarse en los estudios veganos y la rama discursiva dentro de estos, en la que se advierte la incipiente desaparición de los animales alter-humanos como presencia fundamental de sus postulados éticos, para convertirlos de nuevo en «referentes ausentes». Lydia de Tienda ofrece una revisión de la tesis de Donald Davidson acerca de los estados mentales de los animales no humanos, siendo la pregunta sobre la capacidad de estos de pensar un tema clave que ha articulado y justificado la instrumentalización y explotación que han definido las relaciones que los humanos guardamos con ellos. Si tomamos la vía de la filosofía del derecho y recalamos las principales conclusiones a las que esta nos ha llevado para garantizar la dominación especista, Javier de Lucas traza los discursos alternativos que cuestionan e implosionan las diferencias entre humanos y animales no humanos como titulares de intereses morales, focalizando el debate en la lacra de las tradiciones taurinas. Aventurándose en las más recientes teorías revisionistas sobre el papel de los animales no humanos en la construcción de la historia, Carlos Tabernero analiza los relatos mediáticos que compusieron una selección de capítulos de la celebrada serie *El hombre y la Tierra* de Félix Rodríguez de la Fuente. El estudio de Vicent Cucarella Ramon también recupera una figura clave, la de la premio Nobel de Literatura Toni Morrison, y ofrece una lectura de sus novelas destacando la evolución que la escritora estadounidense mostró con respecto a la representación narrativa de los animales no humanos. Seguidamente, el artículo de María Teresa Lajoinie traslada al lector al ámbito de las propuestas escénicas francófonas contemporáneas y rastrea la evolución de los parámetros técnicos y éticos de la representación de los animales no humanos en el teatro hasta nuestros días. El *dossier* se completa con la entrevista a Jo-Anne McArthur, referente mundial del fotoperiodismo animalista y fundadora de la prestigiosa agencia We Animals Media. A lo largo de su discurso, McArthur atiende a temas tan relevantes como el papel del activismo, la dimensión estética de su fotografía y su capacidad de contar historias, las tensiones culturales

provocadas por la explotación animal y el sufrimiento sistematizado generado por estas industrias.

La cuestión de los animales no humanos, como pretende, en definitiva, demostrar este compendio de artículos, está muy lejos de ser resuelta, y para avanzar en la conversación, como ya he venido sugiriendo, debemos reflexionar sobre ellos *seriamente*. Los estudios aquí recogidos ofrecen una solidez argumentativa individual que obra por retomar dicha cuestión y replantear nuestra función ética o estética al respecto. Al mismo tiempo, se analizan y cuestionan ejes representativos de lo que ampliamente (y humanísticamente, lo cual de por sí no puede evitar una inclinación antropocéntrica, por defecto) entendemos por cultura. El *dossier*, en su conjunto, ofrece una variedad de metodologías y espacios discursivos puestos a disposición de este debate tan necesario y urgente, haciendo uso del músculo interdisciplinar para tensar y desestabilizar, hasta donde haga falta, los criterios sobre los que se apoyan las tradiciones prácticas, hermenéuticas, estéticas y exegéticas antropocéntricas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Carol J. (2010): *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Nueva York / Londres, Continuum.
- BERGER, John (2009): *Why Look at Animals?*, Londres / Nueva York, Penguin.
- DERRIDA, Jacques (2006): *L'animal que donc je suis*, París, Galilée.
- FRANCIONE, Gary L. (1995): *Animals, Property, and the Law*, Filadelfia, Temple University Press.
- FUDGE, Erica (2002): «A Left-Handed Blow: Writing the History of Animals», en Nigel ROTHFELS (ed.): *Representing Animals*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 3-18.
- MEIJER, Eva (2019): *Animal Languages*, traducción de Laura Watkinson, Londres, John Murray.

.....
CLAUDIA ALONSO RECARTE es profesora titular del Departament de Filologia Anglesa i Alemanya de la Universitat de València y directora del grupo de investigación «Culturas literarias y visuales del animal» (CULIVIAN), y del proyecto de investigación «Representaciones de masculinidades en documentales en defensa de los animales en lengua inglesa (2000-2021)» - CIGE/2021/100, concedido por la actual Conselleria d'Educació, Universitats i Ocupació (Generalitat Valenciana)..

Estudios veganos, activismo académico y la paradoja del referente ausente

Margarita Carretero González
carreter@ugr.es

A pesar de la relativa juventud del término –apenas ochenta años–, el veganismo como concepto y práctica dista mucho de ser un fenómeno reciente. No es fácil, sin embargo, trazar su historia en Occidente, debido principalmente a la falta de precisión de la terminología utilizada a lo largo del tiempo para referirse a un régimen de vida que evita el consumo de productos de origen animal. Pitágoras, cuyo nombre sirvió para referirse a quienes seguían una dieta libre de animales hasta que se acuñó el término «vegetariano/a» a mediados del siglo XIX, probablemente seguía el tipo de dieta que hoy denominamos vegana (SPENCER, 1993: 33), pero las distintas interpretaciones de lo que constituía una dieta pitagórica ha llevado a sus practicantes a evitar o incluir distintos tipos de alimentos. Así, junto a quienes consideraban que dicha dieta no debía incluir ningún producto de origen animal, estaban otros/as que excluían (o incluían, según la interpretación) solamente ciertos tipos de pescado o carne, mientras que para un amplio número resultaba inaceptable consumir animales, pero no así huevos y lácteos (PASCUAL, 1996: 194-197). Con el vegetarianismo sucede algo similar, aunque el hecho de que adquiriese una entidad fija con la fundación de The Vegetarian Society en Ramsgate (Reino Unido) en 1847 pudiera llevar a pensar lo contrario. Antes de esta codificación, en los años treinta del siglo XIX, el término *vegetariana* se utilizaba para referirse a una persona que no consumía productos de origen animal y para la que no servirse de los animales alterhumanos¹ afectaba también a la elección del tipo de ropa, calzado y otros aspectos de la vida diaria. Era, por tanto, una práctica comparable a la del veganismo que se estableció en 1944 (THE VEGAN SOCIETY, 2014: 2). De hecho, la palabra *vegetariana* solo se

1. Como explico en otro lugar (CARRETERO y MARCHENA, 2018: 15), utilizo el término *alterhumano*, así como sus variantes de género y número, como traducción propia del inglés *other-than-human*, que prefiero a *nonhuman* ('nohumano / no-humano / no humano').

empezó a usar para designar una dieta que excluía el consumo de animales, pero no el de huevos y productos lácteos, precisamente a partir de la formación de The Vegetarian Society, a pesar de lo cual la definición no estuvo siempre clara (THE VEGAN SOCIETY, 2014: 2)², hasta que en marzo de 1944 Donald Watson y Elsie Shrigley contemplaron la posibilidad de formar un subgrupo de *non-dairy vegetarians* (personas vegetarianas que no consumían lácteos ni huevos) dentro de The Vegetarian Society. La asociación, sin embargo, consideró prioritario dirigir toda su energía hacia la abolición del consumo de carne y decidió no incluir la promoción del veganismo dentro de su ideario, por lo que sugirió que las personas vegetarianas «estrictas» deberían formar una organización aparte. Así surgió The Vegan Society, y se definió el veganismo como un estilo de vida que rechazaba cualquier práctica que tuviera como consecuencia el sufrimiento y la matanza de los animales, oponiéndose vehementemente a toda forma de explotación de estos. En el origen del movimiento, por tanto, queda explícito el posicionamiento ético con respecto a la vida, la dignidad y el sufrimiento de los animales alterhumanos, independientemente de los beneficios que esta práctica abolicionista pudiese tener para la salud de las personas veganas o para el medioambiente.

Siete décadas después de la fundación de The Vegan Society y la acuñación del término *vegan*, Laura Wright propuso el campo de los estudios veganos en *The Vegan Studies Project: Food, Animals, and Gender in the Age of Terror* (2015), con el objeto de analizar y deconstruir las categorías del veganismo y la identidad vegana tal y como son percibidas y representadas en el discurso popular y académico estadounidense, tanto por personas veganas como no veganas (WRIGHT, 2015: 2). Es una premisa de Wright –y su estudio lo evidencia– que no todas las personas que se perciben y definen como veganas lo son en el momento actual por un imperativo ético animalista (WRIGHT, 2015: 14), sino que han elegido prescindir en su dieta de cualquier producto de origen animal por muy diversos motivos. No entraré en este ensayo en debates sobre lo apropiado de utilizar el término *veganismo* para referirse a esta práctica cuando no obedece al estímulo original de constituirse como movimiento por la justicia y la no violencia interespecies (FRANCIONE, 2014), pues incluso la distinción en inglés entre *vegan* y *plant-based* ha dejado de ser operativa para distinguir entre el veganismo ético y el adoptado por cualquier otro motivo, y el *Diccionario de la lengua española* define el veganismo como la «[a]ctitud consistente en rechazar alimentos o artículos de consumo de origen animal», sin entrar en las motivaciones que conducen a este rechazo. Sí es mi intención, sin embargo, plantear cómo la laxitud del término puede llevar a la paradoja de que los animales alterhumanos se conviertan en algún momento en un referente ausente no solo en el veganismo, sino, en

2. Todavía en 1886, Anna Bonus Kingsford, vicepresidenta de The Vegetarian Society de Londres, afirmaba que no podía considerarse realmente vegetariana, puesto que cocinaba con mantequilla, queso, huevos y leche (THE VEGAN SOCIETY, 2014: 2).

consecuencia, también en los estudios veganos. Por los motivos que explicaré a continuación, Wright afirma que su proyecto de estudios veganos debe mucho más al ecofeminismo que a los estudios animales, lo cual hace que su propuesta sea especialmente interesante. Sin embargo, desde mi posicionamiento académico y personal como ecofeminista antiespecista vegana³, considero fundamental insistir en la importancia de no perder de vista ambas perspectivas, especialmente las aportaciones de los estudios críticos animales y del posthumanismo. Me atrevo a afirmar que si los estudios veganos se presentan como una lente de análisis ecocrítico y de activismo académico por los animales⁴, el ecofeminismo que subyazca tras esta lente debe ser un ecofeminismo antiespecista, para evitar que los animales alterhumanos se conviertan en referente ausente en un movimiento que surgió, precisamente, con el firme propósito de abolir cualquier práctica que legitimara su explotación.

ESTUDIOS ANIMALES, ECOFEMINISMO Y ESTUDIOS VEGANOS

A mediados de los años setenta, con tan solo un año de diferencia entre la publicación de dos textos considerados fundacionales, el ecofeminismo y el movimiento de liberación animal comenzaban a tomar forma. En 1974, la feminista francesa Françoise d'Eaubonne acuñaba el término *écoféminisme* en el libro *Le féminisme ou la mort*, donde establecía los vínculos que conectan la opresión de las mujeres y de la naturaleza alterhumana en las sociedades patriarcales, y situaba el origen de las principales amenazas para el planeta –la superpoblación humana y la destrucción de los recursos naturales– en dos «descubrimientos paralelos que dieron a los hombres el poder que ostentan [desde] hace más de cincuenta siglos: la posibilidad de plantar semillas en la tierra y en las mujeres, y su participación en el acto de reproducción» (GATES, 2010: 168). Un año más tarde, el mismo en el que se publicó *Animal Liberation* de Peter Singer, *The Lesbian Reader* incluía un artículo de Carol J. Adams –«The Oedible Complex: Feminism and Vegetarianism»– en el que establecía las conexiones entre el feminismo y vegetarianismo que cristalizaron quince años más tarde en *The Sexual Politics of Meat*, y en el que sentó la bases de un creciente cuerpo de trabajo ecofeminista que surgió a principios de la década de los ochenta sobre mujeres, animales y medio ambiente (FRAIMAN, 2012: 89). Evidentemente, la influencia de la obra de Singer y de Adams en el desarrollo de los movimientos animalista y ecofeminista no se reduce en modo alguno a la terminología; no obstante, para la articulación

3. Como sugiere el título del libro editado por Laura Wright *Through a Vegan Studies Lens. Textual Ethics and Lived Activism* (2019).

4. Puede parecer redundante utilizar estos tres términos juntos en una misma descripción, pero en la práctica se hace cada vez más necesario.

del pensamiento y construcción del debate académico y activista, han resultado especialmente fructíferos la popularización por parte de Singer del término *especismo*, acuñado cinco años antes por el activista por los derechos de los animales Richard Ryder para referirse a la discriminación por motivos de especie, y la politización por parte de Adams del concepto *referente ausente* para designar al animal vivo desconectado del trozo de carne tras la matanza. Desde el feminismo y la ética animalista comenzaba a perfilarse una toma de conciencia acerca de la interseccionalidad de todas las formas de opresión, lo que conforma la base del ecofeminismo, una corriente de pensamiento y acción social que estudia cómo el sexismo, la heteronormatividad, el racismo, el colonialismo y el capacitismo se fundamentan en el especismo y lo refuerzan; y cómo el análisis de los modos en que estas fuerzas se entrecruzan puede dar como resultado unas prácticas menos violentas y más justas (ADAMS y GRUEN, 2014: 1). Abrazar el veganismo como rechazo de la cosificación de cualquier animal y como reivindicación del valor intrínseco de toda forma de vida es una de tales prácticas.

Como apunté anteriormente, aunque el posicionamiento ético del veganismo con la causa animalista vincula necesariamente el campo de los estudios veganos con el de los estudios animales, Wright insiste desde bien temprano en su obra en que su proyecto de estudios veganos está ciertamente influenciado por ellos, pero también diverge de los estudios animales en cualquiera de sus tres vertientes: estudios críticos animales, estudios humano-animales y posthumanismo (WRIGHT, 2015: 11), pues considera que ninguno desafía la lógica dualista del binomio humano/animal como lo hace el ecofeminismo, si bien reconoce el atractivo de la posición posthumanista al contrarrestar el humanismo y el antropocentrismo de las otras dos vertientes de los estudios animales (WRIGHT, 2015: 14), a pesar de que haya sido acusado de universalismo por su tendencia a homogeneizar el concepto de «lo humano» (GIRAUD, 2021: 59). En cualquier caso, la divergencia principal de los estudios veganos de Wright con respecto a los estudios animales radica en el hecho de que su proyecto pone el foco en analizar lo que significa ser vegano/a, una categoría de identidad singular que puede o no estar vinculada a un imperativo ético con respecto a los sentimientos hacia los otros animales y la defensa de sus derechos (WRIGHT, 2015: 14). Si bien es cierto que, dentro del campo de los estudios animales, a menudo no queda claro qué hacer con el veganismo –abrazarlo sin ambages, tratarlo como una respuesta excesivamente emocional y quijotesca a la paradoja medioambiental y dietética, o intentar mediar en su supuesto extremismo a través de un discurso bienestarista (WRIGHT, 2019: viii)–, también lo es el hecho de que, dada la centralidad de los animales como objeto de estudio en cualquiera de las tres vertientes de los estudios animales señaladas por Wright, resulta difícil imaginar que pudieran en alguna ocasión transformarse en referente ausente, independientemente del grado de activismo animalista de sus investigadores/as.

Sea como fuere, habida cuenta del tratamiento retórico del veganismo tanto en la academia como en la cultura dominante de Estados Unidos, así como las formas en que se cruza como movimiento social con la etnia, el género, la orientación sexual y la pertenencia a una especie, Wright concluye que merece la pena sacar al veganismo, entendido como una *acción* supuestamente ética, de su enredo con sus vínculos *filosóficos* con los estudios animales y situarlo, en cambio, como un modo teórico de experiencia académica y vital que, en la forma en que opera en el discurso académico, debe mucho al ecofeminismo (WRIGHT, 2015: 16; énfasis en el original en inglés). Como anticipaba más arriba, este enfoque de Wright resulta especialmente interesante dada la insistencia del ecofeminismo en la necesidad de entender y deshacer la lógica de la dominación que relega a una posición subordinada todo lo que se considere inferior (animal y femenino, por ejemplo, frente a humano y masculino) en una construcción dualista del mundo, al tiempo que expone las condiciones culturales que contribuyen a la devaluación y cosificación de las categorías subordinadas⁵.

CUERPOS FRAGMENTADOS, CUERPOS VEGANOS Y REFERENTES AUSENTES⁶

Carol J. Adams fue la primera feminista que analizó de manera exhaustiva las diferentes formas en que las representaciones culturales revelan la cosificación y la opresión de las que son objeto las mujeres y los animales alterhumanos en las sociedades patriarcales occidentales. En *The Sexual Politics of Meat*, Adams puso de manifiesto cómo la segmentación de sus cuerpos –metafórica, visual, en el caso de las mujeres; literal, en el de los animales utilizados para el consumo humano– transforma a individuos vivos en referentes ausentes que quedan reducidos a meros «trozos de carne» que consumir. El concepto del referente ausente, nos dice Adams, le permite unir la opresión de las mujeres y la de los animales, puesto que, una vez que el trozo de carne en el plato queda desconectado del animal que vivió y fue matado para transformarlo en objeto comestible, esa carne se desliga de su referente original (el animal) para convertirse en una imagen fluctuante, utilizada a menudo para reflejar tanto el estatus de las mujeres como

5. Sin ser exhaustiva, la lista original que ofrece Val Plumwood es la que sigue: cultura/naturaleza, razón/naturaleza, macho/hembra, mente/cuerpo (naturaleza), amo/esclavo, razón/materia (fiscalidad), racionalidad/animalidad (naturaleza), razón/emoción (naturaleza), mente y espíritu/naturaleza, libertad/necesidad (naturaleza), universal/particular, humano/naturaleza (no humano), civilizado/primitivo (naturaleza), producción/reproducción (naturaleza), público/privado, sujeto/objeto, yo/otro (PLUMWOOD, 1993: 43).
6. Las ideas principales desarrolladas en este apartado están extraídas de la sección 'Carne de animal, carne de mujer: de la política sexual de la carne a los estudios veganos' del capítulo «Un nuevo plato en el menú de las humanidades ambientales: los estudios veganos» (CARRETERO, 2018: 218-232), desarrollada en este ensayo para incluir nuevas incorporaciones al debate.

el de los animales (ADAMS, [1990] 2010: 13). Los animales, pues, no solo son el referente ausente en el acto de comer carne, sino que también se convierten en el referente ausente en imágenes de cuerpos de mujeres transformados en objetos de consumo. *The Sexual Politics of Meat* evidenció los vínculos existentes entre el carnismo y el patriarcado, en especial en las culturas occidentales donde el consumo abundante de carne constituye no solo un símbolo de poder masculino, sino también un índice de racismo (ADAMS, [1990] 2010: 52).

Tras reconocer su evidente deuda al trabajo de Adams, Wright sitúa también *The Vegan Studies Project* en el terreno de los estudios culturales, aunque matiza que su trabajo examina el discurso dominante que conecta (o evita hacerlo) los derechos de los animales con el veganismo, prestando especial atención a la construcción y representación de los cuerpos veganos estadounidenses –atendiendo principalmente a cuestiones de género y etnia– como un lugar en disputa que se manifiesta en las obras literarias contemporáneas, las representaciones culturales populares, la publicidad y los medios de comunicación. Según Wright, el individuo vegano plantea varias amenazas al *statu quo* en términos de lo que come, lo que compra y cómo elige *no* participar en muchos aspectos de los mecanismos que constituyen la corriente dominante (WRIGHT, 2015: 19; énfasis en el original en inglés). El cuerpo y la identidad vegana constituyen un proyecto performativo y una entidad en estado de transformación perpetuo, y la representación del veganismo se basa en una serie de opuestos binarios que intentan presentarlo, por una parte, como una postura excéntrica y antisocial, inconformista y disruptiva que debe ser arrinconada o incluso eliminada, y, por otra, como un modelo inalcanzable de salud y fuerza. El estudio de Wright examina no solo las posibles motivaciones tras el discurso hostil hacia el veganismo y la identidad vegana, sino que también explora la sexualización y las construcciones retóricas específicas de género, a menudo contradictorias, de los cuerpos veganos y animales, lo que hace imposible obviar las políticas sexuales y raciales que fundamentan su proyecto de estudios veganos (WRIGHT, 2015: 22). En «Decolonizing Veganism: On Resisting Vegan Whiteness and Racism» (2016), Jennifer Polish expone que el veganismo en Estados Unidos se reproduce en la cultura popular como «blanco», por lo que es comprensible que permanezca ajeno a la gran mayoría de la población no blanca, una idea errónea que el trabajo de feministas veganas negras como A. Breeze Harper se esfuerzan en corregir.

Harper ha descentralizado el cuerpo blanco de los discursos veganos en su blog *Sistah Vegan* y el subsecuente libro *Sistah Vegan: Black Female Vegans Speak on Food, Identity, Health and Society* (2010), donde recoge las experiencias de mujeres negras veganas y aporta la lente crítica del feminismo negro a los estudios animales y a los estudios veganos, complementado recientemente por las aportaciones desde los estudios de las masculinidades negras con la publicación de *Brotha Vegan: Black Men Speak on Food, Identity, Health, and Society* (2021), editado por Omowale Adewale. Las voces de los/as veganas/os negras/os que se citan en los trabajos de

Harper y de Adewale dan buena cuenta de las diferentes manifestaciones del veganismo en las comunidades blanca y negra. En términos generales, según Harper, el colectivo de estadounidenses negros/as con las rentas más bajas son conscientes de que una dieta saludable basada exclusivamente en plantas es casi imposible de lograr, mientras que la mayoría de los/as estadounidenses urbanos/as blancos/as de clase media son igualmente conscientes de que una dieta holística basada en plantas es por lo general fácil de lograr (HARPER, 2011: 155). En cuanto a la posición que los derechos de los animales desempeñan en el feminismo negro vegano, Harper considera que es más probable que una mujer negra decida hacerse vegana para combatir las disparidades de salud raciales –como la diabetes y el fibroma–, y como una forma de descolonizar su cuerpo del legado del colonialismo racializado (HARPER, 2011: 157), que por razones relacionadas con la cuestión animal.

Entre las resistencias al veganismo por gran parte de la comunidad afroamericana se encuentra la consideración de la *soul food*, la variedad regional de cocina del sureste de Estados Unidos entre la población negra, como forma de transmisión de identidad cultural. Sin embargo, la *soul food* tiene muy poco que ver con la gastronomía tradicional africana (salvo en la utilización de sorgo, arroz y gombo) y surgió, de hecho, como consecuencia de las condiciones de vida de los esclavos. Como afirma Harper, el resultado es una dieta excesivamente grasa que mina la salud de quienes la consumen y afecta de manera especial a los órganos reproductores de las mujeres afroamericanas (HARPER, 2010: 36). En estos casos, el veganismo puede ser no solo una forma de descolonizar el cuerpo, la mente y el espíritu, sino una vía poderosa a través de la cual los pueblos marginados pueden acceder a la riqueza de su identidad y herencia precoloniales (SPARKS-FRANKLIN, 2021: 258).

Como bien subraya Wright, el trabajo de Harper socava la noción de que exista una única razón para abrazar el veganismo, así como un cuerpo vegano singular y representativo, e incluso arranca al veganismo de su supuestamente necesaria vinculación con la defensa de los animales, al señalar que, colectivamente, las personas negras todavía están luchando por los derechos humanos a la salud y la seguridad alimentaria (HARPER, 2011: 163). La contribución del feminismo negro a los estudios veganos evidencia la insistencia del ecofeminismo en la interseccionalidad de todas las formas de opresión; sin embargo, se distancia de este al anteponer la liberación de los animales humanos a la de los alterhumanos, pues, en palabras de Greta Gaard, el ecofeminismo demanda el fin de todas las opresiones y defiende que ningún intento de liberar a las mujeres (o a cualquier otro grupo oprimido) tendrá éxito sin un intento igual por liberar a la naturaleza (GAARD, 1993: 1).

En esta exploración sobre la posible paradoja de que los animales pudieran convertirse en referente ausente en los estudios veganos, resulta llamativa la observación de Wright sobre el hecho de que, dentro de la comunidad vegana, el veganismo ético se presente a la vez como más legítimo, pero más mojigato,

problemático y desagradable que el que se practica por otros motivos (WRIGHT, 2015: 9). Así, se pueden encontrar en foros de discusión, blogs y otros medios, opiniones vertidas por personas veganas que afirman que el veganismo que esté motivado por otra razón que no sea el compromiso con el bienestar animal o los derechos de los animales constituye una ética ilegítima o menos rigurosa que la que subyace al veganismo ético, si bien en la cultura dominante, el veganismo por cuestiones de salud parece ser prioritario (WRIGHT, 2015: 9). No cabe duda de que, independientemente de las motivaciones subyacentes a una práctica determinada, el veganismo redundará en un beneficio para todas las partes implicadas: los seres humanos, los otros animales y el planeta, por lo que, desde una perspectiva meramente utilitarista, el hablar sobre los grados de legitimidad de las distintas formas de veganismo se torna un debate estéril. No obstante, y como continuación a las consideraciones de Wright sobre cómo la tensión entre la defensa de los animales y las restricciones dietéticas por cuestiones de salud y determinadas por factores socioculturales conformarán la próxima manifestación discursiva del veganismo a medida que se vaya incorporando plenamente al discurso dominante (WRIGHT, 2015: 9), no es difícil aventurar qué lugar podrían ocupar los animales alterhumanos en los estudios veganos. Si, con el devenir del tiempo, el veganismo ético acabase siendo una práctica residual, cabría la posibilidad de que los animales se transformasen *de facto* en referente ausente en el veganismo. Por ende, si las manifestaciones culturales del veganismo ético y de la identidad vegana que surge de una práctica sustentada en el activismo por los derechos animales fuesen igualmente residuales, no es descabellado aventurar que los animales alterhumanos, aunque vivos y felices fuera del plato, podrían devenir también referente ausente en los estudios veganos.

CONCLUSIONES: ESTUDIOS VEGANOS Y ACTIVISMO ACADÉMICO

La fundamentación del proyecto de estudios veganos en el ecofeminismo lo convierte en un nuevo intento de superar la lógica de la dominación que clasifica la realidad en categorías que se oponen binariamente a otras consideradas superiores, respecto a las cuales las primeras se perciben necesariamente como subordinadas. Al evidenciar de este modo la interseccionalidad de todas las formas de opresión, el ecofeminismo facilita que los opuestos binarios animal/humano u hombre/mujer dejen de estar operativos de un modo que, según Wright, los estudios animales no lo posibilitan, en tanto que no desafían claramente la lógica dualista cartesiana. Por otra parte, insiste Wright en lo necesario de que los estudios veganos estén totalmente comprometidos con el activismo (2019: viii), un compromiso que echaba en falta en los estudios animales en 2015 y que volvía a reivindicar para este campo de estudio en 2019, cuando, haciéndose eco de la

pregunta de Greta Gaard sobre los beneficios que los estudios animales habían proporcionado realmente a los animales (GAARD, 2012: 520), mostraba lo paradójico de que quienes investigan en el campo de los estudios animales puedan escribir, teorizar sobre los animales y preocuparse por ellos, a la vez que los instrumentalizan, ingieren y explotan (WRIGHT, 2019: vii). Profundizando en la afirmación de Stephanie Jenkins de que la ética de las personas veganas no es solo una teoría, sino un modo de vida (JENKINS, 2012: 507), Wright insiste en que en este aspecto radica la diferencia principal entre los estudios veganos y los estudios animales como modo de investigación, una declaración de intenciones con la que estoy de acuerdo en su totalidad, pero que en la práctica se presenta problemática para el activismo animalista.

El intento loable de hacer el veganismo más accesible a un mayor número de personas por cuestiones de salud y como medida efectiva para combatir el cambio climático ha llevado a alejarlo de sus orígenes en defensa de los animales para situarlo, en cambio, como una opción de estilo de vida que se elige por otros motivos. Dado el interés de los estudios veganos por estudiar las representaciones del veganismo y de la identidad vegana, y el hecho de que no todas estas representaciones emanan de un posicionamiento antiespecista abolicionista, cabe preguntarse si, en el caso de que tanto el veganismo ético como las representaciones de su práctica en la cultura popular no tuviesen una presencia significativa, podríamos acabar por parafrasear a Gaard para preguntarnos si los estudios veganos han sido buenos para los animales alterhumanos. Que el veganismo lo es, independientemente de las razones en las que se fundamente, es evidente, pero ¿podremos decir lo mismo de los estudios veganos si el animal se convierte en referente ausente y deja de formar parte como categoría de estudio en el veganismo, la identidad vegana y los discursos generados en torno a ambos? El tremendo impacto medioambiental de la ganadería intensiva está llevando el discurso en torno al consumo de carne a una serie de prácticas reduccionistas –a lo sumo, bienestaristas– que han dejado fuera la cuestión animal en favor de la medioambiental y la de la salud humana. Un ejemplo claro lo proporcionan las campañas *Meatless Monday* en Estados Unidos y *Meat Free Monday* en el Reino Unido (los «Lunes sin carne») y su invitación a dejar de comer carne los lunes porque «es bueno para ti y para el planeta», obviando que también pueda serlo para los animales que, al menos temporalmente, se salvan de la matanza. Es cierto que las páginas web de *Meatless Monday* y *Meat Free Monday* utilizan en todo momento el término *plant-based*, libre de cualquier connotación ética que la palabra *vegan* pueda tener, para referirse al tipo de alimentación que invitan a llevar a cabo al menos una vez a la semana, pero eso no es óbice para que sea, de hecho, una dieta vegana⁷. Como sugería al principio de este estudio, independientemente de

7. La campaña «Lunes sin carne», tal y como ha sido presentada por la Mesa por el Clima de Granada en España (<https://mesaporeclimagranada.org/campana-los-lunes-sin-carne/>), permanece fiel

los senderos por los que la práctica del veganismo vaya discurriendo, el borrado de los animales de los estudios veganos supondría una contradicción inadmisiblemente. El simple hecho de recordar el nacimiento del movimiento, de su práctica y de la identidad vegana como respuesta a un deseo de abolir cualquier forma de explotación animal y mantener este hecho como brújula que guíe el análisis bastaría para que los animales permanecieran fuera del plato, pero dentro de los estudios veganos. Es mi opinión que solo así podremos responder en afirmativo a la pregunta de si los estudios veganos benefician a los animales, y solo así nuestra investigación podrá ser considerada una forma de activismo académico por todos ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Carol J. (1975): «The Oedible Complex: Feminism and Vegetarianism», en Gina COVINA y Laurel GALANA (eds.): *The Lesbian Reader. An Amazon Quarterly Anthology*, Oakland, Amazon, pp. 145-152.
- ADAMS, Carol J. (2010): *The Sexual Politics of Meat*, Nueva York / Londres, Continuum.
- ADAMS, Carol J. y Lori GRUEN (2014): «Introduction», en Carol J. ADAMS y Lori GRUEN (eds.): *Ecofeminism: Feminist Interactions with Other Animals and the Earth*, Nueva York, Bloomsbury, pp. 1-6.
- ADEWALE, Omowale, ed. (2021): *Brotha Vegan: Black Men Speak on Food, Identity, Health, and Society*, Brooklyn, Lantern Publishing and Media.
- CARRETERO GONZÁLEZ, Margarita y José MARCHENA DOMÍNGUEZ (2018): «¿Cómo se representa la naturaleza alter-humana desde la cultura? Entender el medioambiente para entender nuestro mundo, el mundo de todos», en Margarita CARRETERO GONZÁLEZ y José MARCHENA DOMÍNGUEZ (eds.): *Representaciones culturales de la naturaleza alter-humana: Aproximaciones desde la ecocrítica y los estudios filosóficos y sociales*, Cádiz, Editorial UCA, pp. 15-26.
- CARRETERO GONZÁLEZ, Margarita (2018): «Un nuevo plato en el menú de las humanidades ambientales: los estudios veganos», en José ALBELDA, José María PARREÑO y J. M. MARRERO HENRÍQUEZ (coords.): *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*, Madrid, Catarata, pp. 218-232.
- D'EAUBONNE, Françoise (1974): *Le féminisme ou la mort*, París, Pierre Horay.
- FRAIMAN, Susan (2012): «Pussy Panic Versus Liking Animals. Tracking Gender in Animal Studies», *Critical Inquiry*, 39, 1, pp. 89-115.

en la presentación de su eslogan al de la campaña original estadounidense, en tanto que la página web de la iniciativa en Chile invita a unirse a los «Lunes sin carne» «[p]or los animales, por el planeta, por la salud» (<https://www.lunessincarne.net/>).

- FRANCIONE, Gary L. (2014): «A Moment of Silence for Donald Watson, Founder of The Vegan Society», en <https://www.abolitionistapproach.com/moment-silence-donald-watson-founder-vegan-society/> [12/12/2022].
- GAARD, Greta (2012): «Speaking of Animal Bodies», *Hypatia*, 27, 3, pp. 520-526.
- GAARD, Greta (1993): «Living Interconnections with Animals and Nature», en Greta GAARD (ed.): *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, Filadelfia, Temple University Press, pp. 1-12.
- GATES, Barbara (2010): «Una raíz del ecofeminismo: *écoféminisme*», traducción de Margarita Carretero González, en Carmen FLYS JUNQUERA, José Manuel MARRERO HENRÍQUEZ y Julia BARELLA VIGAL (eds.): *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 167-176.
- GIRAUD, Eva (2021): «The 'Posthumanists': Cary Wolfe and Donna Haraway», en Laura WRIGHT (ed.): *The Routledge Handbook of Vegan Studies*, Abingdon / Nueva York, Routledge, pp. 50-61.
- HARPER, A. Breeze (2011): «Going Beyond the Normative White 'Post-racial' Vegan Epistemology», en Psyche WILLIAMS-FORSON y Carole COUNIHAN (eds.): *Taking Food Public: Redefining Foodways in a Changing World*, Abingdon / Nueva York, Routledge, pp. 155-174.
- HARPER, A. Breeze, ed. (2010): *Sistah Vegan Blog. Black Female Vegans Speak on Food, Identity, Health, and Society*, Brooklyn, Lantern Books.
- HARPER, A. Breeze (s. f.): *Sistah Vegan Blog. A Critical Race Feminist's Journey through the 'Ethical Foodscape'... and Beyond*, en <https://www.abreezeharper.com/blog> [10/11/2022].
- JENKINS, Stephanie (2012): «Returning the Ethical and Political to Animal Studies», *Hypatia*, 27, 3, pp. 504-509.
- Lunes sin carne* (2023): <https://www.lunessincarne.net/> [26/03/2023].
- Mesa por el Clima* (2023): «Campaña 'Los lunes sin carne'», en <https://mesaporelclimagranada.org/campana-los-lunes-sin-carne/> [26/03/2023].
- Meatless Monday* (2023): <https://www.mondaycampaigns.org/meatless-monday> [26/03/2023].
- PASCUAL BAREA, Joaquín (1996): «Doctrina pitagórica y de los filósofos antiguos sobre alimentación en un epigrama inédito de Arias Montano a Pedro Serrano», *Excerpta Philologica*, 6, pp. 193-206.
- PLUMWOOD, Val (1993): *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres, Routledge.
- POLISH, Jennifer (2016): «Decolonizing Veganism: On Resisting Vegan Whiteness and Racism», en Jodey CASTRICANO y Rasmus Rahbek SIMONSEN (eds.): *Critical Perspectives on Veganism*, Londres / Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 363-391.
- SINGER, Peter (1975): *Animal Liberation: A New Ethics for our Treatment of Animals*, Nueva York, HarperCollins.
- SPARKS-FRANKLIN, Jonathan (2021): «Veganism in Critical Animal Studies: Humanist and Post-humanist Perspectives», en Laura WRIGHT (ed.): *The Routledge Handbook of Vegan Studies*, Abingdon / Nueva York, Routledge, pp. 261-271.

- SPENCER, Colins (1993): *The Heretic's Feast. A History of Vegetarianism*, Londres, Fourth Estate.
- THE VEGAN SOCIETY (2014): *Ripened by Human Determination. 70 years of The Vegan Society*, s. l., s. e.
- WRIGHT, Laura (2015): *The Vegan Studies Project: Food, Animals, and Gender in the Age of Terror*, Atenas, University of Georgia Press.
- WRIGHT, Laura (2019): «Doing Vegan Studies: An Introduction», en Laura WRIGHT (ed.): *Through a Vegan Studies Lens. Textual ethics and lived activism*, Reno / Las Vegas, University of Nevada Press, pp. vii-xxi.

.....
MARGARITA CARRETERO GONZÁLEZ es profesora titular de Literatura Inglesa en el Departamento de Filologías Inglesa y Alemana de la Universidad de Granada (España) y *fellow* del Oxford Centre for Animal Ethics (Reino Unido).

Acciones intencionales y estatuto moral en los animales no humanos

Lydia de Tienda Palop
lydiadet@ucm.es

INTRODUCCIÓN: LOS ESTADOS MENTALES DE LOS ANIMALES

La cuestión acerca de si los animales poseen estados mentales y de qué índole son estos, en caso de que la respuesta sea afirmativa, es una pregunta crucial para toda reflexión filosófica hoy en día. Existe un creciente interés de la opinión pública por cuestiones relativas a los derechos de los animales y los argumentos a favor o en contra de su estatuto moral centran, a menudo, los debates que posteriormente calan en el diseño de determinadas políticas públicas¹. Sin embargo, previa a la elucidación de estas cuestiones de evidente raigambre práctica se encuentra la pregunta radical acerca de la naturaleza de la mente de los animales, en el caso de que se les atribuya una, y del carácter de sus estados mentales. De hecho, la clasificación como «ser-pensante» –ser dotado de mente– se vincula a su consideración moral de alguna manera. No debato únicamente la cuestión de si la categoría fundante para atribuir el estatuto moral a determinados seres radica en la sentiencia o en el pensamiento; a mi modo de ver este planteamiento es dicotómico, ya que presupone un reduccionismo difícilmente asumible para comprender la diversidad vital en toda su complejidad. Más bien analizo la cuestión, que se evidencia poliédrica, desde una de sus perspectivas. Si el ser vivo es un todo organizado, difícilmente podremos desgajar una de sus partes sin perder la coherencia orgánica que necesariamente implica la conexión con las otras. Por lo tanto, es fundamental examinar la vinculación entre sentiencia y moralidad; pero no se percibe menos relevante que la relación entre sentiencia y estados

1. Ejemplo de esta afirmación es la gran cantidad de publicaciones recientes y autores que abordan estas cuestiones. Véase algunas obras paradigmáticas del debate contemporáneo: Regan (1983), Sorabji (1993a, 1993b), Carruthers (1992), DeGrazia (1996), Singer (1975, 1999, 2006), Sunstein y Nussbaum (2004), y Hills (2005).

mentales y, consecuentemente, entre moralidad y pensamiento. En estas páginas, pretendo ocuparme de una de las aristas en la reconstrucción del mapa del estatuto moral de los animales no humanos: la justificación de la intencionalidad en las acciones de los animales, para proseguir en la reivindicación de su consideración como sujetos morales.

La complejidad filosófica de la cuestión remite de manera directa a un problema central de la epistemología contemporánea. No solo está en juego el estatuto jurídico y moral de los animales y su reconocimiento como sujetos de justicia, cosa que ya posee evidente repercusión transformativa de los modelos de racionalidad al uso de la filosofía moral y política², sino también la propia autocomprensión humana. Desde que a raíz de la duda metódica de Descartes se planteara el problema epistemológico de la posibilidad del conocimiento, y con él el de las otras mentes, se ha escrito mucho al respecto. De hecho, hoy por hoy, la reflexión acerca de estas cuestiones no debe y, de hecho, *no puede* circunscribirse únicamente al ámbito de lo estrictamente humano. Una comprensión que pretenda ser integral y no sesgada posee el imperativo de realizar ejercicios reflexivos tanto de carácter introspectivo como de explicación de aquello que nos rodea. El hecho de pensar acerca de la cuestión de las otras mentes, dando especial importancia a las no humanas, es ya un gran paso en la comprensión, que pone en cuestión la naturaleza del propio pensar y sus posibilidades regenerativas.

La problemática que nos ocupa es considerablemente compleja, tanto por la profundidad reflexiva que reclama como por la gran cantidad de tópicos asociados a la materia que requieren un análisis exhaustivo y, de hecho, son y han sido objeto de un profuso tratamiento filosófico. De este modo, sin entrar en el terreno de la filosofía política o de la ética, observamos que problemas propios de la epistemología como la relación mente-cuerpo, la conciencia, la naturaleza de los estados mentales, el carácter intencional de estos o la relación pensamiento-lenguaje poseen una vinculación directa con el problema de la atribución de estados mentales a los animales. Todas estas cuestiones no pueden ser abordadas de manera solvente en este artículo. Por ello, me centraré en un aspecto concreto que permite revisar el argumento de Davidson presentado en «Rational Animals» (DAVIDSON, [1982] 1985: 473-480). En este artículo, Davidson niega la posibilidad de atribución de estados mentales a los animales no humanos como

2. Para un tratamiento exhaustivo de esta cuestión, véase Nussbaum ([2006] 2007). En esta obra, *Las fronteras de la justicia*, Nussbaum pone en cuestión la concreta noción de sujeto de justicia que subyace tras los diferentes modelos contractualistas, revisando de forma particularizada la propuesta del liberalismo político rawlsiano. Nussbaum entiende que el modelo neocontractualista de Rawls no puede hacer frente a tres problemas que se consideran *de justicia*, como es el caso de los seres humanos con discapacidad psíquica, el problema de extender la justicia más allá de las fronteras nacionales y la cuestión de los animales no humanos. Por ello, se hace necesaria una revisión de los presupuestos básicos sobre los que se asientan los modelos de racionalidad contractualistas de corte neokantiano.

explicación del comportamiento de un animal, aun cuando, en principio, parece que solo puede justificarse la conducta del animal si se le concede un carácter intencional a su acción (DAVIDSON, [1982] 1985: 478). A partir del análisis de dicho argumento plantearé una vía alternativa de explicación del comportamiento de determinados animales, desde la que es posible escapar de la aporía presentada por Davidson.

PUNTO DE PARTIDA: EL DISEÑO DE LA CUESTIÓN EMPÍRICA

Con el fin de ilustrar y delimitar la problemática que nos ocupa de la manera más precisa posible, partiré de una anécdota de la vida cotidiana, que nos permitirá sentar las bases sobre las cuales discurrirá la reflexión.

Dos amigas (llamémosles «Pilar» y «Teresa»), que habían venido a casa de visita, charlaban en el salón, sentadas cada una en una silla. Pilar abrió un paquete de galletas depositándolo cerca de Teresa. Lagun, mi perro, rápidamente despertó de su siesta y fue directo hacia Teresa, a la que miró fijamente. A Teresa le entró risa y le preguntó al perro: «¿qué? ¿quieres galletas, eh?». Pilar, por seguir la broma, le preguntó a Lagun: «¿quieres ir a la calle?». Y Lagun reaccionó al estímulo: *hizo algo*. Ante la pregunta de Pilar, giró la cabeza al lado opuesto de donde ella se encontraba y me miró, jadeante, entonces volvió de nuevo la cabeza, miró al plato, de ahí a Teresa y, de nuevo, a mí. Todas reímos divertidas. A ninguna se le ocurrió pensar cuán extraña podía ser la respuesta del perro ante el estímulo de la posibilidad inmediata del paseo cotidiano; todas comprendíamos perfectamente que estaba pasando o, al menos, eso creíamos.

Una anécdota semejante pasa totalmente desapercibida en la cotidianidad de la vida, pero no resulta tan ordinaria cuando se lleva al campo de la reflexión filosófica, más bien se presenta como algo extraño y maravillosamente complejo de justificar.

El relato descrito, en principio, no aporta ninguna *explicación* del comportamiento del perro, *solo lo describe*. Si le preguntara a alguien el porqué de esa conducta, recibiría, en primer lugar, una mirada atónita que sugeriría algo así como: «¿Me estás tomando el pelo?», y la persona interrogada, al darse cuenta de que la pregunta iba en serio, me daría una respuesta parecida a la siguiente argumentación:

Lagun ha escuchado el ruido del envoltorio de las galletas, por eso ha acudido al salón. Como *quería* galletas, miraba fijamente a Teresa con el fin o de intimidarla o de que se apiadase de él y así conseguir las galletas, porque eso es lo que él *cree*. Al preguntarle si quería ir a la calle, el perro ha mirado a la persona que lo lleva al paseo normalmente o bien para pedirle un poco de tiempo y así conseguir su objetivo o bien para ver si efectivamente le iba a llevar ya al paseo.

La explicación de esta conducta se podría complicar todavía más y, aun así, seguir siendo plausible para una gran mayoría de personas, con afirmaciones del tipo: «Lagun no coge las galletas por sí mismo, porque *sabe* que no puede, y sabe que no puede porque ha internalizado una norma de conducta por la que sabe que está mal coger comida de un plato que no se le ha ofrecido», o «Mira a la persona que lo baja normalmente en lugar de a la que ha proferido la pregunta de ir a la calle porque sabe que la decisión de ir a la calle no está en la persona que lo baja normalmente». Pero, además, el problema de la explicación de la conducta debe contemplar más variables³, como el hecho de que existan múltiples posibilidades de respuesta lógica ante los diferentes estímulos creados en esta situación. El perro podría haber levantado una pata para pedir galletas o podía haberse ido a la puerta al oír la interpelación directa que se le hacía. En su lugar *optó* por hacer lo que hizo.

Como se puede apreciar, en el relato precedente encontramos dos niveles diferenciados: a) Uno en el que se describe una situación dada con un corrolato de hechos y b) otro en el que se intenta ofrecer una explicación de la escena para comprender la conducta del perro. Este segundo estadio conlleva una complejidad explicativa considerable, ya que para construir una explicación viable que dé cuenta racional del comportamiento del perro ha sido necesario atribuirle un conjunto de operaciones mentales que justifiquen sus acciones. La respuesta *lógica* inmediata que una persona, que haya tenido contacto con perros, daría es que el perro *quiere, cree, sabe y elige*. ¿Significa esto que los animales, al menos algunos, poseen estados mentales? ¿Es plausible atribuirles mente? ¿Es posible entonces que piensen? ¿*Se puede pensar sin lenguaje*? ¿Qué tipo de pensamiento es este?⁴

LENGUAJE Y PENSAMIENTO EN LOS ANIMALES

Lo primero que tendríamos que advertir para resolver estas cuestiones es que principalmente cada ser humano asume la posibilidad de que los otros miembros de la especie humana no son autómatas, sino que poseen mente y esta es similar a la propia. Atribuimos constantemente a las otras personas una capacidad de pensar y establecer argumentos racionales o lógicos sin tener acceso directo a sus estados mentales. Basándonos en la experiencia de una comunicación interactiva

3. Davidson presenta su tesis acerca de la relación causal entre las razones y las acciones, por la cual se explicarían y justificarían las acciones intencionales en su artículo «Acciones, razones y causas» ([1963] 1995b). Para una discusión completa sobre la problemática, véase Moya (1990, 1992).

4. Estas preguntas no son nuevas, poseen una larga historia que se remonta más allá de los presocráticos. Para un excelente estudio sobre estas cuestiones en el pensamiento clásico occidental, especialmente en los filósofos helénicos: presocráticos, Platón, Aristóteles y estoicos, véase Sorabji (1993a, 1993b).

con esas personas, a las que hemos dado por sentado que tienen mente, hemos encontrado una respuesta *lógico-racional*, esto es, centrada en nuestros propios parámetros de raciocinio, del comportamiento de un animal. La respuesta inmediata ha sido construida sobre la suposición –consciente o inconsciente– de que los animales, al menos algunos, comparten con nosotros ciertos estados mentales y, en principio, no ha habido escándalo. Podríamos quedarnos satisfechos con esta respuesta y terminar con ello nuestra discusión, pero entonces nos asalta una objeción terriblemente molesta. Del hecho de que un determinado modelo explicativo funcione, y se aplique por razones instrumentales para entender determinados eventos de diferente índole, no se deriva de manera necesaria la verdad objetiva de sus presupuestos⁵. En este sentido, observamos que el enfoque intencional es un modo de explicación ampliamente difundido y es utilizado en el lenguaje ordinario para describir los comportamientos tanto de esos seres a los que atribuimos mente como de cualquier otro sistema intencional inanimado (DENNET, [1996] 2000: 40; [1987] 1991: 25-44). ¿Qué pasaría si la respuesta se hubiese formulado del modo siguiente?: «Lagun estaba pensando que le gustaría mucho comer esas deliciosas galletas, por eso utiliza una táctica que despierte un sentimiento de compasión en la dueña de las galletas y, a la vez, le pide a su paseadora que demore un momento el tiempo de partida».

Esta respuesta, cuyo significado último práctico es similar a la dada anteriormente, ya suscita en el lector una leve sonrisa. ¿El perro pensando? ¿Posee el concepto de «compasión» y sabe cómo utilizarlo para manipular según sus intereses? ¿Tiene una clara conciencia de la temporalidad? Aquí, la mayoría de la gente también estaría de acuerdo en que suponer todas esas operaciones mentales al perro es *demasiado* y que se está incurriendo en una antropomorfización patente y en un uso excesivo del enfoque intencional. Sin embargo, paradójicamente, esta última respuesta posee un grado de profundidad explicativa superior a la argumentación previa, que en principio no violenta la primera, ya que ahonda en la propia justificación del porqué de tal comportamiento. ¿Cuáles son los criterios de admisibilidad entre una respuesta y otra? ¿Son en definitiva tan distintas? ¿Dónde se encuentra la diferencia?

Volvamos al argumento de Davidson por el cual se niega la posibilidad de atribución a los animales de estados mentales y pensamiento e invalida la explicación intencional como justificación de la conducta del perro. Analicemos detenidamente las implicaciones de tal argumentación. Davidson sitúa la cuestión sobre la premisa de que algunos animales piensan y razonan, esto es, realizan determinadas actividades como, por ejemplo, calcular, imaginar, aceptar hipótesis, deliberar, tener deseos, odios y esperanzas que les permiten el calificativo de *racional*. Según este criterio de racionalidad, la efectiva posesión de actitudes

5. Para una introducción al debate en torno a la problemática relativa a la metodología de la ciencia, véase Echeverría (1999).

proposicionales es lo que determina qué animales son racionales y cuáles no (DAVIDSON, [1982] 1985: 473). A su vez, Davidson parte de la premisa de entender las actitudes proposicionales como pensamientos (DAVIDSON, [1982] 1985: 475), con el fin de dilucidar qué es lo que hace que un animal sea racional y, por ende, concederle la capacidad de pensar. En definitiva, tanto para afirmar como para negar que los animales pueden pensar⁶, es necesario indagar cuál es la naturaleza de esas actitudes proposicionales.

Davidson sostiene el carácter intrínsecamente *holístico* de las actitudes proposicionales, por el cual se encuentra en la propia naturaleza de la actitud proposicional que tener una implica tenerlas todas (DAVIDSON, [1982] 1985: 473). Entre todas las actitudes proposicionales, las creencias poseen un carácter arquitectónico y, por ello, en última instancia, el análisis sobre ellas debe centrarse en el análisis sobre las creencias. En definitiva, toda actitud proposicional debe remitir para su inteligibilidad al sistema de creencias que se sostiene de forma original, de modo que incluso el contenido de la creencia necesita del propio concepto de creencia para subsistir como tal. Esta cuestión implica una «densa red de creencias relativas» (DAVIDSON, [1982] 1985: 475) por las cuales un pensamiento se articula sobre la base de un complejo entramado de creencias generales que se han de poseer de manera previa. La argumentación de Davidson implica que, si se posee una sola actitud proposicional, por muy básica que esta sea, necesariamente se posee toda la estructura lógica de un sistema de creencias coherente. Por tanto, la condición necesaria para poder atribuir a un ser racionalidad y, de este modo, actitudes proposicionales, que se entienden como pensamientos y que presuponen un entramado de creencias, es la propia creencia. ¿Pero cuáles son las condiciones necesarias para poder afirmar que se tiene una creencia? Según Davidson son dos: 1) Para tener una creencia es necesario tener el concepto de creencia mismo y b) para tener el concepto de creencia es necesario poseer lenguaje (DAVIDSON, [1982] 1985: 478).

Sobre estos dos principios acerca de cómo se poseen pensamientos –el carácter holístico de las actitudes proposicionales y la compleja red de creencias–, no solo se invalida la última explicación de la conducta de Lagun, sino que tampoco podemos afirmar siquiera la primera y más simple. No tenemos legitimidad teórica alguna para suponer ciertas explicaciones de la conducta del perro como correctas y rechazar otras por la simple razón de estimar que se requiere un grado de complejidad conceptual superior. El problema, por tanto, se hace evidente: se encuentra en la propia capacidad de *conceptualizar*, como elemento fundamental y básico de toda actitud proposicional. La tesis de Davidson se sitúa en esta línea y deriva la consecuencia lógica de que no se les puede atribuir pensamiento a aquellas criaturas que carecen de lenguaje (DAVIDSON, [1982] 1985: 476).

6. Estas cuestiones fueron abordadas por Davidson en un conjunto de conferencias y seminarios bajo el título global de «Why Animals Can't Think», durante el periodo 1976-1982.

Dejemos aparte la importante cuestión de proceder a un análisis exhaustivo de los estudios⁷ que fundamentan, con evidencias empíricas, si los animales, al menos algunos, poseen lenguaje o no o la capacidad de este, por considerar que desbordarían con mucho este artículo, no siendo esta circunstancia exactamente lo que se está debatiendo. Por ello, profundicemos un poco más en la cuestión teórica que llevamos entre manos: ¿cómo explicar la conducta del perro sin atribuirle pensamiento?

ACCIONES INTENCIONALES Y PENSAMIENTO EN LOS ANIMALES

La objeción de Davidson, por la cual resulta, cuando menos, complicado conferir a un animal sin capacidad lingüística pensamiento⁸, no resuelve la cuestión de cómo explicar el comportamiento del perro. Porque lo bien cierto es que Lagun no es como el «misil buscador de calor» que pone de ejemplo Davidson para encontrar una justificación de la conducta de ciertos animales basada en la analogía con dicho misil (DAVIDSON, [1982] 1985: 477), o al menos eso intuimos. ¿Dónde radica la diferencia entre el misil y mi perro? Probablemente, en la atribución a Lagun de algo no menos problemático que el pensamiento: la mente. Según Davidson, «el rasgo distintivo de lo mental no es que sea privado, subjetivo o inmaterial, sino que exhibe lo que Brentano llamó intencionalidad» (1995a: 268).

Ahora bien, este carácter intencional debe ser entendido en su vertiente originaria y no derivada, con el fin de que se pueda hablar de una operación intencional propia de una mente y no de un mero sistema intencional que adolece de mente (DENNET, [1996] 2000: 65-66) y, de este modo, encontrar una diferencia entre el misil y el perro. ¿Qué comporta la característica de «intencionalidad originaria» como distintivo de lo mental para solventar esta cuestión? Si Dennet está en lo correcto, muy poco (DENNET, [1996] 2000: 67-73). Efectivamente, si asumimos la tesis de la selección natural y procedemos de forma coherente con sus argumentos, muy posiblemente lleguemos a similares conclusiones que las de Dennet y buscar el lenguaje del pensamiento, «el mentalés»⁹, sea un ejercicio si no estéril, sí imposible (DENNET, [1996] 2000: 67-68). El argumento de la intencionalidad, como distintivo de lo mental, es en definitiva un argumento

7. Véanse algunos estudios acerca de estas cuestiones con evidencias de base empírica: Gardner y Gardner (1969), Premack (1971), Terrace *et al.* (1979), Patterson y Linden (1981), Goodall (1986), Bekoff y Jamieson (1990), Cavalieri y Singer (1993).
8. El argumento de la dependencia del pensamiento del lenguaje es presentado en Davidson (1975).
9. Este término es utilizado tanto por Davidson como por Dennet y acuña una noción utilizada en la «jerga de la ciencia cognitiva para designar el supuesto 'lenguaje del pensamiento' en el que, según la hipótesis de Jerry Fodor, inspirada en Chomsky, se desarrolla realmente la vida mental y que subyace al lenguaje público como un código universal» (MOYA, 1992: 148).

circular. Para afirmar la intencionalidad de un acto hemos necesariamente de presuponerle un contenido, sea determinado o difuso. Este contenido del acto intencional debe articularse según un sistema de representación semántica, si pretende inteligibilidad. El vehículo concreto que podemos imaginar, bien pudiera ser un lenguaje natural o un modelo de representación gráfica, necesita en última instancia referirse a un sistema articulado de conceptos previo que permita establecer criterios de discriminación, puesto que de lo contrario no se puede concebir inteligibilidad alguna. Si esto es así, la intencionalidad como explicación de los estados mentales se convierte en una idea autorreferencial, de la que no es posible sustraerse. La inteligibilidad del concepto apela al concepto y sobre el argumento de la intencionalidad no podemos superar las objeciones de Davidson.

¿Podemos seguir distinguiendo entre lo que debe considerarse mente y lo que es propiamente pensamiento? Sin entrar ahora en debatir las cuestiones acerca de los problemas de concebir la mente según los planteamientos funcionalistas, podríamos afirmar con Dennet que mente es «algo que anticipa, un generador de expectativas. Barrena el presente buscando claves, que refina con la ayuda de los materiales que ha conservado del pasado y las convierte en anticipaciones del futuro. Y entonces actúa, racionalmente, sobre la base de esas cosas anticipadas con tanto esfuerzo» (DENNET, [1996] 2000: 74).

Esta definición posee dos niveles diferenciados: a) entiende la mente como algo que procesa información y realiza diversas operaciones con dicha información, y b) a partir de los datos extraídos «actúa» y no de cualquier forma, sino *racionalmente*. Parece que es necesario dotar de un *plus* a la mera recogida y organización de datos con el fin de poder hablar de acción y no de mero movimiento. Lo que distingue un sistema intencional cualquiera de otro, que ya posee mente, es que la actividad que realiza es racional o irracional, pero no que carece de racionalidad. Lo que determina que una acción sea intencional es que la acción pueda ser explicada en términos de creencias y deseos, cuyo contenido proposicional racionaliza la acción (DAVIDSON, [1982] 1985: 476).

Esta circunstancia, de nuevo, nos lleva a la necesidad de dar cuenta de qué es aquello que se considera «racionalidad» y cómo se articula como pensamiento, si queremos dar una explicación a la pregunta iniciática de cómo es posible el comportamiento del perro. Por ello, se hace necesario reconducir la problemática presentada por Davidson, para no quedarnos con la única explicación que Davidson puede aportar en última instancia: «que podemos continuar explicando el comportamiento de las criaturas carentes de habla atribuyéndoles actitudes proposicionales, a la vez que reconocemos que tales criaturas realmente no poseen actitudes proposicionales»¹⁰ (DAVIDSON, [1982] 1985: 478). Al volver sobre nuestros pasos y recoger la cuestión de la importancia del pensamiento,

10. Traducido por la autora.

como ese *plus añadido* para calificar de mentales ciertos actos, encontramos que el problema ya se hereda de Grecia. En el origen de la cuestión se encuentra el vocablo *logos*, que hace referencia a la idea tanto de pensamiento en cuanto a razón como al lenguaje (SORABJI, 1993a: 80). La complejidad intensional del término *logos*, incrementada por los continuos intentos de traducción a las distintas lenguas, convierte nuestro problema en muy difícil de resolver, puesto que ya ha demarcado unos parámetros de racionalidad que se retroalimentan. El *logos* para autoexplicarse se vale del *logos*. ¿Nos lleva esto a una aporía sobre la que ya no podemos decir nada?

CONCLUSIÓN: COMUNICACIÓN Y PENSAMIENTO EN LOS ANIMALES

La respuesta de DeGrazia (1996: 155) a la objeción presentada por Davidson centra la cuestión sobre otros elementos que pueden presentar una vía alternativa para proseguir la reflexión. En primer lugar, DeGrazia destaca la sutileza de que un estado mental no implica necesariamente que su contenido se encuentre perfectamente determinado para afirmar que efectivamente tiene contenido. Sobre esta premisa, DeGrazia adopta una perspectiva diferente a la de Davidson para abordar la cuestión que nos ocupa: la pregunta básica es si los animales tienen conceptos, no si tienen los *nuestros*. De las dos asunciones precedentes –que el contenido de un estado mental no tiene por qué ser algo determinado y que estos contenidos, en el caso de los animales, no tienen por qué ser similares a los nuestros– deriva la conclusión práctica de que, si es posible afirmar «algo», que posea sentido, acerca del contenido de las creencias de los animales, entonces esto debe bastar para atribuirles algún tipo de creencia. Esta respuesta posee virtualidades y alguna dificultad. En primer lugar, abre la posibilidad de dar una explicación del comportamiento del perro que le permita alcanzar cierto estatuto de *ser dotado de mente* y no de mero robot hueco. En segundo lugar, apoya dicha afirmación sobre la hipótesis de la posibilidad de existencia de «conceptos no lógicos». El punto de vista de DeGrazia es fuertemente intuitivo. Se basa en una posición coherente que implica que volver la vista hacia los animales y pretender buscar una justificación a su comportamiento debe entrañar estar dispuestos a atribuirles necesariamente la capacidad de poseer estados mentales y a admitir sus acciones como intencionales. Otra explicación resultaría demasiado artificiosa. Pero esta respuesta no puede quedarse ahí y convertirse en definitiva en una cuestión de fe, sino que se pueden seguir encontrando argumentos racionalmente válidos. Consideremos, de nuevo, la segunda afirmación de DeGrazia por la cual, pese a atribuir estados mentales a los animales, afirma que esos son los «suyos» y no necesariamente análogos a los «nuestros». Con esta afirmación se ha creado una línea de demarcación entre lo que nos es posible conocer y lo que

no, a lo que tenemos acceso y a lo que no, con lo cual volvemos de nuevo al callejón sin salida de dejar la cuestión por imposible, ya que nada podemos decir. Sorprendentemente, el propio Davidson, sin saberlo, nos echa un capote en esta empresa y da con la clave del problema. Al afirmar que, para entender el habla de otro, tengo que ser capaz de pensar en las mismas cosas que él y, por tanto, compartir su mundo (DAVIDSON, [1982] 1985: 480; 1992: 153), centra la cuestión en unos términos bien distintos a los de su primer argumento.

Lagun actuaba respondiendo a unos estímulos provenientes de un agente distinto a él. En su interacción con el mundo debía realizar ejercicios *comprendivos*, que requerían cierto grado de complejidad intelectual, por una simple cuestión de pulsión vital. Pero esa interacción no se reducía a una afección pasiva del perro por los factores externos, sino que a su vez se enriquecía con una intervención activa por parte del perro, que causaba en los otros agentes implicados respuestas similares: risa, reflexión, preguntas, juego. El acontecimiento que se estaba dando entre el perro y las tres personas era un *acto de comunicación*, que necesitaba de unas estructuras psicobiológicas precompresivas compartidas para que pudiera darse exitosamente. Así sella Davidson su argumento: «la conclusión de estas consideraciones es que esa racionalidad es un rasgo social. Solamente los comunicadores la tienen»¹¹ (DAVIDSON [1982] 1985: 480). Los animales no hablan, al menos no con lenguajes naturales, pero la evidencia empírica es que, al menos los de cierta clase que han tenido trato con humanos, los comprenden (SORABJI, 1993a: 81 y ss). El problema de adjudicarles o no mente no puede sustentarse sobre la base de que posean «sus conceptos», sino sobre otra muy distinta. Efectivamente, parece ser que la mayoría no poseen la capacidad de verbalizar, pero no resulta tan fácil negarles una capacidad comprensiva. La propia tesis de Davidson, al no contemplar esta sutileza, se traiciona a sí misma y pasa a ser una afirmación ambigua: «mi tesis es más bien que una criatura no puede tener un pensamiento a menos que posea lenguaje. Para ser una criatura racional, pensante, la criatura debe ser capaz de expresar muchos pensamientos y, sobre todo, ser capaz de interpretar el habla y los pensamientos de otros»¹² (DAVIDSON, [1982] 1985: 477). Lo que no parece claro es si lo que Davidson está exigiendo, en última instancia, como condición del pensamiento es cierta capacidad lingüística, en el sentido de poseer habla, esto es, verbalizar los pensamientos, o si es suficiente con que exista una comunicación efectiva en la que la interpretación y la expresión de estados mentales no se circunscriben únicamente a las estructuras lingüísticas verbales. Teniendo en cuenta que Davidson rechaza la posibilidad de que una criatura aislada pueda tener pensamientos (DAVIDSON, 1992: 159-160), puesto que afirma que en una dimensión solipsista no puede darse pensamiento, ¿cuál es, en definitiva, la condición necesaria para que exista

11. Traducido por la autora.

12. Traducido por la autora.

pensamiento? La respuesta de Davidson es clara al respecto: la *interacción*, no la mera competencia lingüística. Es necesario presuponer un mundo compartido en el que se den unas estructuras comunicativas como condición del pensamiento. Ahora bien, la atribución de pensamiento no puede presuponerse únicamente a uno de los polos de la relación comunicativa, sino que esta es bidireccional. Si seguimos utilizando esta tesis de Davidson, aún podemos encontrar un argumento más que apoya racionalmente, sobre su noción de la intersubjetividad, la atribución a los animales de estados mentales y el carácter intencional de sus acciones. Según Davidson, para tener un concepto y, por tanto, pensamiento, es necesario que se den tres elementos, que representan los tres vértices de un triángulo: a) uno mismo, b) una criatura similar a uno mismo y c) el propio concepto (DAVIDSON, 1992: 161). En un primer momento, podríamos afirmar que nada hemos avanzado, puesto que en definitiva necesitamos atribuir la capacidad de conceptualizar a una criatura para poder concederle pensamiento, y ya hemos ido señalando las dificultades de tal empresa. Si únicamente nos centramos en las tesis de Davidson acerca de la dependencia del pensamiento con el lenguaje (DAVIDSON, 1975), no podemos encontrar mejores explicaciones, pero si introducimos el elemento de la intersubjetividad aportado por Davidson, sí que queda algo que decir. Davidson afirma que «la única forma de saber que el segundo vértice, la segunda criatura o persona, reacciona al mismo objeto que uno mismo es saber que esa otra persona tiene en mente el mismo objeto» (DAVIDSON, 1992: 161). Además, «para que dos personas sepan la una de la otra que se hallan en esa relación, que sus pensamientos se relacionan de ese modo, es necesario que estén en comunicación» (DAVIDSON, 1992: 161). Por tanto, si asumimos el argumento de Davidson ([1982] 1985: 480) por el cual la condición del pensamiento es que exista comunicación y, a su vez, para que esta exista es necesario conceder a las partes implicadas la posibilidad de pensar en los mismos objetos, entonces, sobre la suposición de que la anécdota relatada era un acto de comunicación, hemos de atribuir necesariamente pensamiento al perro y justificar su acción como intencional, independientemente de sus capacidades lingüísticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEKOFF Marc y Dale JAMIESON (eds.) (1990): *Interpretation and Explanation in the Study of Animal Behavior*, vol. I, Boulder, Westview Press.
- CARRUTHERS, Peter (1992): *The Animals Issue: Moral Theory in Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CAVALIERI, Paola y Peter SINGER (1993): *The Great Ape Project: Equality beyond Humanity*, Nueva York, St. Martin's Press.
- DAVIDSON, Donald (1995a): «Sucesos mentales», en Olbeth HANSBERG (coord.): *Ensayos sobre acciones y sucesos*, traducción de Olbeth Hansberg, José Antonio Robles y

- Margarita Valdés, Barcelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas / UNAM, Crítica, pp. 263-287.
- DAVIDSON, Donald ([1995b]): «Acciones, razones y causas», en Olbeth HANSBERG (coord.): *Ensayos sobre acciones y sucesos*, traducción de Olbeth Hansberg, José Antonio Robles y Margarita Valdés, Barcelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas / UNAM, Crítica, pp. 17-36.
- DAVIDSON, Donald (1992): «Las condiciones del pensamiento», en Donald DAVIDSON: *Mente, mundo y acción*, traducción de Carlos Moya, Barcelona, Paidós, pp. 153-161.
- DAVIDSON, Donald (1985): «Rational Animals», en Ernest LEPORE y Brian MCLAUGHLIN (eds.): *Actions and Events: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Oxford, Blackwell, pp. 473-480.
- DAVIDSON, Donald (1975): «Thought and Talk», en Samuel D. GUTTENPLAN (ed.): *Mind and Language*, Oxford, Clarendon Press, pp. 7-23.
- DEGRAZIA, David (1996): *Taking Animals Seriously: Mental Life and Moral Status*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DENNET, Daniel C. (2000): *Tipos de mentes: hacia una comprensión de la conciencia*, traducción de Francisco Páez de la Cadena, Madrid, Debate.
- DENNET, Daniel C. (1991): *La actitud intencional*, traducción de Daniel Zadunaisky, Barcelona, Gedisa.
- GARDNER, R. Allen y Beatrice T. GARDNER (1969): «Teaching Sign Language to a Chimpanzee», *Science*, 165, pp. 664-672.
- GOODALL, Jane (1986): *The Chimpanzees of Gombe: Patterns of Behavior*, Cambridge, Harvard University Press.
- ECHEVERRÍA, Javier (1999): *Introducción a la metodología de la ciencia. La filosofía de la ciencia en el siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- HILLS, Alison (2005): *Do Animals Have Rights?*, Cambridge, Icon Books.
- MOYA, Carlos (1992): «Introducción a la filosofía de Davidson: mente, mundo y acción», en Donald DAVIDSON: *Mente, mundo y acción*, traducción de Carlos Moya, Barcelona, Paidós, pp. 9-45.
- MOYA, Carlos J. (1990): *The Philosophy of Action. An Introduction*, Cambridge, Polity Press.
- NUSSBAUM, Martha C. (2007): *Las fronteras de la justicia: consideraciones sobre la exclusión*, traducción de Albino Santos Mosquera y Ramon Vilà Vernis, Barcelona, Paidós.
- PATTERSON, Francine y Eugene LINDEN (1981): *The Education of Koko*, Nueva York, Holt Rinehart & Winston.
- PREMACK, David (1971): «Language in a Chimpanzee», *Science* 172, pp. 808-822.
- REGAN, Tom (1983): *The Case for Animal Rights*, Berkeley, University of California Press.
- SINGER, Peter, ed. (2006): *In Defense of Animals. The Second Wave*, Oxford, Blackwell.
- SINGER, Peter (1999): «Ética más allá de los límites de la especie», *Teorema*, XVIII, 3, pp. 5-16.
- SINGER, Peter (1975): *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals*, Nueva York, New York Review Books.

- SUNSTEIN, Cass R. y Martha C. NUSSBAUM, eds. (2004): *Animal Rights: Current Debates and New Directions*, Nueva York, Oxford University Press.
- SORABJI, Richard (1993a): *Animal Minds and Human Morals. The Origins of the Western Debate*, Londres, Gerald Duckworth & Co.
- SORABJI, Richard (1993b): «Animal Minds», *Southern Journal of Philosophy*, XXXI, S1, pp. 1-19.
- TERRACE, Herbert *et al.* (1979): «Can an Ape Create a Sentence?», *Science*, 206, 4421, pp. 891-902.

.....
LYDIA MARÍA DE TIENDA PALOP es profesora ayudante doctor en el área de Ética del Departamento de Filosofía y Sociedad de la Universidad Complutense de Madrid.

El lenguaje y la defensa de los derechos de los animales

El ejemplo de los «defensores de los toros»

Javier de Lucas

javierdelucas1@gmail.com

Es una observación común en teoría del derecho que este es, ante todo, una práctica social eminentemente lingüística, una práctica en la que la atribución de sentido a las palabras, con un carácter vinculante que para sí quisieran los gramáticos y las academias, desempeña un valor decisivo. Y ello es así por un factor que diferencia al derecho de otras prácticas lingüísticas, esto es, el apoyo decisivo del monopolio de la fuerza por parte del emisor de ese lenguaje artificial, el legislador, y junto a él los operadores jurídicos institucionales, que no pueden ser entendidos ya, como quisiera el positivismo legal formalista, como meros aplicadores de las palabras del legislador.

Sabemos que las palabras de la ley (la interpretación de las palabras de la ley, la atribución de un significado canónico) nos obligan de una forma específica; y ello mucho antes de que Foucault escribiera *Las palabras y las cosas*, o de que Derrida publicara su célebre ensayo *Force de loi*, inspirado en el «Ante la ley» de Kafka, pues conocíamos esa razón de obligar gracias al diálogo entre Sócrates y las leyes, y gracias al *Critón* y a la *Apología de Sócrates*. Otra cosa es que el deslizamiento de la noción de soberanía, en el marco de la relativización del poder que se atribuyó al Estado nación, uno de cuyos atributos es ese, decir e interpretar las palabras de la ley, lleva hoy a una degradación de lo que otrora fuera un terrible poder.

Todos los profesores de Derecho conocemos bien la lección de Humpty Dumpty a Alicia:

Cuando yo uso una palabra, insistió Humpty Dumpty con un tono de voz más bien desdenoso, quiere decir lo que yo quiero que diga... ni más ni menos. La cuestión –insistió Alicia– es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes. La cuestión –zanjó Humpty Dumpty– es saber quién es el que manda... eso es todo (CARROLL, [1871] 2013: 163).

Precisamente por eso, tenemos bien presente lo que cuesta cambiar el significado atribuido a un término cuando quien manda en el lenguaje, el pueblo que lo usa, ha convenido mayoritariamente atribuirle otro. En lo que sigue, quiero presentar un ejemplo muy concreto que tiene bastante que ver con las dificultades que experimenta el lenguaje de los juristas cuando se enfrenta a un campo que, en puridad, no le es ajeno, como los animales no humanos (el derecho romano está lleno de referencias a ello), pero que aparece de repente revestido de unas características que chocan con la multiseccular tradición jurídica al respecto. A esos efectos utilizaré la referencia a la polémica «taurina» y me referiré a la contraposición entre taurinos y antitaurinos, o, para ser más rigurosos, entre «taurófilos», una palabra que en sentido literal significa amante de los toros. Y, correlativamente, «antitaurinos», es decir, quienes supuestamente están contra los toros.

En España, si se pregunta en la calle, le dirán que «amante de los toros» («taurófilo») es aquel a quien le gustan los denominados «espectáculos taurinos», esto es, las corridas de toros y los festejos populares en los que los toros son protagonistas, aunque debería decirse más bien que lo es su sufrimiento, el de los toros. Hace mucho tiempo que perdimos esa batalla, y que se conoce como «antitaurinos» a quienes nos oponemos a esas costumbres y espectáculos, cuando a mi juicio quien debería merecer ese calificativo es quien causa daño a los toros. La Real Academia ha consagrado ese uso y así, la primera acepción de la voz *antitaurino* es esta: «Contrario a las corridas de toros o a otros espectáculos en los que intervienen estos animales».

En lo que sigue, trataré de recordar algunos de los argumentos por los que aquellos que nos consideramos taurófilos sostenemos que, precisamente por respeto a estos animales y por el rechazo a la violencia, a la crueldad y al sufrimiento gratuitos, las corridas de toros y los espectáculos taurinos deben ser prohibidos. Para ello habrá que recordar nuestros argumentos frente a quienes apoyan estas «fiestas», desde una supuesta defensa de la libertad, de la tradición y aun del arte. En el trasfondo, evidentemente, subyace la controvertida cuestión de filosofía moral, jurídica y política, el sentido de la noción *derechos de los animales*.

Desde el punto de vista de la teoría de los derechos humanos y fundamentales, la cuestión de quiénes son titulares de esos derechos está resuelta aparentemente en términos de una obviedad, que apenas oculta una tautología, por no decir una petición de principio: los seres humanos, todos y solo los seres humanos, son los titulares de los derechos humanos. Y eso porque, se nos dice, es sustancial a la dignidad, un atributo a su vez privativo de los derechos humanos, una condición ontológica del ser humano. Por eso, una mayoría de los filósofos morales sostienen que hablar de derechos de los animales es un ejemplo de confusión moral.

Si se pregunta en qué consiste la dignidad y por qué es privativa de los seres humanos, la respuesta –insisto– suele ser circular: solo los seres humanos tienen

dignidad y la dignidad es un atributo exclusivo de los seres humanos. Dicho de otra forma, solo los seres humanos tienen valor, y no precio, y ello se ilustra con conocidas citas filosóficas, como la de Séneca, para quien el ser humano es algo sagrado para todo ser humano¹, pasando por los humanistas, como Pico della Mirandola, el autor de la *Oratio de hominis dignitate*, también conocida como *Oratio elegantissima* ([1478] 2004), hasta llegar a su mejor formulación en la filosofía moral de Kant, para quien el ser humano, como ser autónomo, dotado de razón y libertad, siempre es un fin, no un medio: «siendo un fin en sí mismo, cada ser humano es único y no puede ser sustituido por nada ni por nadie, porque carece de equivalente. No posee un valor relativo, un precio, sino un valor intrínseco llamado ‘dignidad’» ([1797] 2022: 122). Los filósofos de la moral y del derecho sostienen mayoritariamente ese argumento: solo los seres humanos son agentes morales y por tanto solo ellos son titulares de derechos.

De ello se deduciría que el resto de los seres vivos son un medio y más específicamente un medio al servicio del ser humano, que debe disponer de ellos en términos de propiedad. No en balde esa construcción romana que es el derecho de propiedad y del que en rigor solo es titular el paterfamilias y se extiende a su propia familia, a los esclavos y a los animales y bienes, será el arquetipo sobre el que la dogmática iuspublicista alemana construirá la teoría de los derechos públicos subjetivos que está a su vez en la base de la teoría de los derechos humanos y fundamentales.

Hoy, sin embargo, sabemos bien que esa noción de derechos subjetivos y su atribución exclusiva al ser humano², está cargada de un prejuicio ideológico, el que es propio de lo que MacPherson (1962) denominara la ideología del individualismo posesivo, y, además, de una concepción que, en lugar de científica, se ha ido mostrando como propia de otro prejuicio, el antropocentrismo o, más exactamente, el especismo³. Desde el siglo XVIII, con la referencia al famoso alegato de Bentham⁴, se abre paso una consideración de los animales no humanos

1. «Homo res sacra domini» (SÉNECA, 1984: 97).
2. Durante siglos, al hombre, con los atributos de varón, mayor de edad, rico –*sui iuris*– y occidental, atributos que irán desapareciendo en las sucesivas luchas por hacer de los derechos algo universal, hasta la DUDH, que habla de seres humanos, hombres y mujeres y sin más adjetivos.
3. He presentado más pormenorizadamente esos argumentos críticos sobre la formulación de la noción de dignidad en De Lucas (2009, 2011).
4. Nunca es superfluo reproducir el célebre texto de Bentham, en su *Introduction to the principles of morals and legislation* (1789), capítulo 18, sección 1:

Si todo se redujese a comerlos, tendríamos una buena razón para devorar algunos animales tal y como nos gusta hacer: nosotros nos hallaríamos mejor y ellos no estarían peor, ya que no tienen capacidad de anticipar como nosotros los sufrimientos futuros. La muerte que en general les damos es más rápida y menos dolorosa que la que les estaría reservada en el orden fatal de la naturaleza. Si todo se redujese a matar, tendríamos una buena razón para destruir a los que nos perjudican: no nos sentiríamos peor por ello, y a ellos no les sentaría peor estar muertos. ¿Pero hay una sola razón para que toleremos el que se les torture? No conozco ninguna. ¿La hay para que rechacemos atormentarlos? Sí, y muchas. [...] Quizá un día se llegue a reconocer que el número de patas, la vellosidad de la piel o la terminación del

como sujetos con sensibilidad, conscientes del sufrimiento y, por tanto, con intereses moralmente relevantes, dignos del tipo de protección jurídica que llamamos derechos. Los progresos en neurociencias, etología y biología han puesto de relieve que no tienen fundamento las supuestas barreras diferenciales entre los animales no humanos (una gran parte y no solo los primates o los mamíferos superiores) y los humanos, desde la autoconciencia, como puso de manifiesto la «Declaración de Cambridge sobre la conciencia», adoptada en 2012 en el curso de la *Francis Crick Memorial Conference on Consciousness in Human and Non-Human Animals*, hasta la capacidad de adaptar y transformar el medio, la acción comunicativa, la valoración de las conductas y de los intereses de los otros, etc.

El argumento, pues, resulta sencillo de exponer. Los animales no humanos, en la medida en que son capaces de tener autoconciencia y, con ello, de rechazar el sufrimiento, son titulares de intereses morales relevantes, que se deben proteger. Eso es lo que llamamos derechos.

Ahora bien, a mi entender, la cuestión no es solo ni primordialmente de carácter técnico-jurídico, sino que, como han señalado entre otros filósofos y juristas Francione (1995), Singer ([2002] 2003, 2007), Singer y Casal (2022) y, con mayor claridad, Donaldson y Kymlicka ([2011] 2018), obliga a que nos planteemos una dimensión radicalmente política, relativa al sentido de los fines y medios que definen una sociedad justa o decente. Porque, como señalan quienes proponen una *ética biocéntrica*, como Fernández Buey (2000) o Riechmann (2017; 2022), es necesario superar la visión del mundo que nos lleva a construir, a ser partícipes de un orden de las cosas en el que resulta aceptable dominar y oprimir a otros: las mujeres, los niños, los negros o los animales. Una concepción *civilizatoria* que trata a los animales como medios a nuestro servicio (para nuestro placer, diversión, salud o utilidad económica), y que ha erigido el modelo más abusivo de propiedad como el paradigma de lo que llamamos derechos. Por eso, la cuestión no es la pertinencia de utilizar o no lo que denominamos derechos cuando hablamos de los animales no humanos, sino precisamente las razones, los argumentos que nos presentan como obvia la impertinencia de los derechos cuando hablamos de animales no humanos. Y esto tiene importantes consecuencias. Por ejemplo, la que señalan quienes sostienen que la lucha por los derechos de los animales no humanos, en la medida en que significa básicamente el reconocimiento del derecho a no ser propiedad, exige la abolición de la explotación

os sacrum son razones igualmente insuficientes para dejar abandonados al mismo destino a un ser sensible. ¿Qué ha de ser, si no, lo que trace el límite insuperable? ¿Es la facultad de la razón o quizá la del discurso? Pero un caballo o un perro adulto es, más allá de toda comparación, un animal más racional, y con el cual es más posible comunicarse, que un niño de un día, de una semana o incluso de un mes. Y aun suponiendo que fuese de otra manera, ¿qué significaría eso? La cuestión no es si pueden razonar, o si pueden hablar, sino ¿pueden sufrir? (BENTHAM, [1789] 2008: 117).

animal institucionalizada, como propone la Declaración de Montreal del Groupe de Recherche en Éthique Environnemental et Animal (GRÉEA, 2022).

El problema, insisto, es que eso no es solo ni primordialmente una batalla legal, o jurídica, sino que exige un cambio revolucionario en la industria mundial de la alimentación y una revolución del espíritu humano, por muy descorazonador que esto suene para quienes apoyan esta causa, porque sitúa el objetivo más allá del alcance de las generaciones presentes. Por lo demás, la tesis del ecologismo profundo, que enunció Lovelock y han desarrollado filósofos como Bruno Latour (2017), insiste en que debemos pasar de la mirada que plantea que los seres humanos *vivimos de* la naturaleza al reconocimiento de que *vivimos en* la naturaleza y en realidad somos parte de ella: *vivimos con los demás seres vivos*.

En realidad, con la pandemia hemos aprendido que el ideal de una sociedad justa es inseparable de las exigencias de una transformación ecológica que pasa por superar el especismo, desde una concepción holista, global, de salud y de vida, en un doble sentido. Salud, vida, de *todos los seres humanos*, porque hemos aprendido que es fútil, suicida, la pretensión de poner fronteras al virus. De donde se deduce que la solidaridad con los otros, con africanos, asiáticos, sudamericanos, es no tanto una exigencia de solidaridad como de egoísmo racional. Pero más aún, lo que la pandemia nos ha redescubierto es la interconexión entre la salud de las personas, de los animales y el medio ambiente, lo que se conoce como el principio *One Health* (una sola salud). Una idea que tiene mucho que ver con algo que desde Darwin se supone que debemos tener asumido, esto es, la continuidad de la vida, que rompe con el prejuicio de la superioridad especista (DE LUCAS, 2020).

La toma de conciencia de ese *continuum* de la vida, a mi juicio, tiene mucho que ver con lo mejor de la noción de progreso, que es la exigencia de un desarrollo moral, jurídico y político, que nos hace tomar conciencia de ese bien que tenemos entre manos y respecto al cual a los seres humanos nos cabe una especial responsabilidad de proteger: la garantía de la vida, del equilibrio sostenible de la vida del planeta. Lo que nos hace humanos no es un tipo de inteligencia, ni la capacidad de memoria, ni la conciencia de sufrimiento, ni la risa o el lenguaje. Es saber el valor de la vida de los otros, de *cualquier otro*, y actuar de conformidad con ello. O, por mejor decir, esa es la idea regulativa que guía el progreso moral de la humanidad, a la que deben encaminarse el mejor derecho, la mejor política: progresar consiste en aprender y llevar a la práctica esa exigencia de respeto a la vida. Progresar es hacernos más humanos, una tarea en la que, paradójicamente, podemos aprender mucho de los animales no humanos, de nuestra vida con ellos.

Es bien sabido que hablar de derechos de los animales no humanos no significa reivindicar para los animales no humanos, ni para todos ellos sin precisiones ni especificaciones, todos y los mismos derechos que los que reconocemos a los seres humanos como titulares. Solo a quienes optan por la vía de la caricatura, para

ridiculizar la causa de los derechos de los animales no humanos, se les ocurre semejante analogía evidentemente impropia. Los derechos que reivindicamos, ante todo, son los derechos a un trato digno, es decir, en primer lugar, a la eliminación de toda forma de crueldad, de violencia, en nuestro trato con ellos. Y ese progreso moral y jurídico se está abriendo camino, por ejemplo, con la tipificación del maltrato animal como delito, el reconocimiento de que los animales no son cosas, sino seres sintientes, la prohibición de la explotación animal y de la experimentación científica con animales, sin barrera alguna. Y eso me permite volver al debate sobre las «prácticas festivas» en las que se utilizan a los toros. La tesis que sostendré tiene su apoyo en el argumento del reconocimiento de derechos a los animales que he expuesto anteriormente. Se trata de reconocer a los toros aquello que es el propio motor de la lógica del derecho, la lucha contra toda forma de crueldad y violencia, contra toda manifestación de un daño que carezca de justificación. Y lo es el sufrimiento, el daño gratuito que se ocasiona a los toros en este tipo de espectáculos, so pretexto del placer estético que procurarían a los espectadores.

Creo que los argumentos que esgrimen los defensores de este tipo de espectáculos son básicamente de tres tipos: de un lado, alegan que se trata del ejercicio de tradiciones centenarias. Se añade en no pocas ocasiones que la defensa de estos espectáculos forma parte de la preservación de la identidad. Y, sobre todo, aparece el argumento de «la libertad»: se sostiene que su prohibición constituiría una muestra de paternalismo moral indebido, pues supone negar su libertad a quienes defienden esas prácticas. Este tercero es, desde el punto de vista de la justificación moral y jurídica, el argumento más relevante.

Soy de la opinión de quienes alegamos que detrás de esa reducción a la libertad hay un sofisma. Sostener que la prohibición de los espectáculos taurinos atenta a un derecho fundamental, la libertad individual de quienes quieren que esas prácticas permanezcan, revela una incomprensión radical de la noción jurídica de libertad. Es verdad que las propias nociones de Estado de derecho y de democracia liberal presuponen que la libertad es el valor superior de todo ordenamiento jurídico, incluso por encima de la vida. Pero no es cierto que la libertad sea un derecho absoluto que no admite limitaciones ni regulación. El derecho –como nos recuerda una concepción que arranca de Cicerón⁵, y alcanza su mejor expresión en Kant y en J. S. Mill, el padre del mejor liberalismo– no es otra cosa que un artefacto para hacer posible la conjugación de la libertad de cada uno con la de los demás. Y eso no es posible sin regular el ejercicio de esas libertades, sin establecer controles y ponderación entre los intereses y bienes en conflicto y, por ende, en algunos casos, prohibiciones.

Es cierto que, en el corazón de la democracia liberal, se encuentra la argumentación de lo que Locke concebía como leyes-valla o leyes barrera, que nos garantizan nuestra libertad contra cualquier pretensión de poder y que persiguen que se

5. «Legum servi sumus ut liberi esse possimus» (CICERÓN, 1990, LIII: 146).

garantice el principio básico de *favor libertatis* (D. 29, 2, 71 pr.; 35, 2, 32, 5). Pero eso no excluye el carácter justificado de limitaciones de la libertad, sino muy al contrario, postula la regulación y limitación de las libertades en que consiste, según Kant, el derecho: «Derecho es el conjunto de condiciones bajo las cuales el arbitrio de uno puede conciliarse con el arbitrio del otro según una ley universal de la libertad» ([1797] 2022: 106). Al mismo tiempo, en la lógica del Estado liberal de derecho, la carga de la prueba no recae en quien ejerce su libertad, sino en quien quiere limitar la libertad porque considera necesaria y adecuada esa limitación.

El criterio que nos permite elucidar cuándo la limitación de la libertad está justificada es el propio núcleo del liberalismo político, el *harm principle* o principio de daño, que enuncia Mill en un célebre texto de su ensayo *On liberty*, coherente con la tesis que, como he recordado, sostuvo Bentham: «the only purpose for which power can be rightfully exercised over any member of a civilized community, against his will, is to prevent harm to others» ([1860] 1977: 65)⁶: la única razón de la interferencia en la libertad es evitar causar daño a intereses, necesidades o, digámoslo así, bienes jurídicamente relevantes.

El daño causado a los toros en *la fiesta*, en el espectáculo de las corridas de toros, es irrefutable. Y es un daño ética y jurídicamente inadmisibles: como daño gratuito, es maltrato y tortura, aunque también sea arte y tradición. La violencia y la guerra llenan la inspiración del arte, la fiesta, de la filosofía, del pensamiento. No por ello defendemos la violencia ni la guerra. Y su única justificación (la que permite hablar de *violencia justa*, *guerra justa*, expresiones que, a juicio de muchos de nosotros serían un auténtico oxímoron) se encontraría en el carácter de medio necesario para evitar un daño peor. Pero eso no es el caso en las corridas de toros. De estos espectáculos se puede sostener que son incompatibles con el mínimo mandato ético, tal y como lo formulara Schopenhauer en *Sobre el fundamento de la moral*, siguiendo el *dictum* atribuido a Ovidio:

La suposición de que los animales no tienen derechos y la ilusión de que nuestra manera de tratarlos no tiene significancia moral es un verdadero ejemplo de la crueldad y barbarie occidental. La compasión universal es la única garantía de moralidad... Una compasión sin límites hacia todos los seres vivientes es la garantía más firme y segura de la moralidad (...) porque protege también a los animales, a quienes los demás sistemas morales europeos dejan irresponsablemente de lado (2010: 242).

Dicho esto, los argumentos del respeto a la tradición o a los signos de identidad son más débiles. No discuto que, según lo demuestra cierta tradición arraigada, a no pocos puede parecerle bello ese espectáculo. Pero aun en ese caso, a mi juicio, se trata de una belleza cuyo coste no es asumible. No hay racionalidad

6. Sobre la interpretación del principio de daño, recomiendo la lectura del ensayo de Rodríguez (2007-2009).

jurídica que pueda apoyarse solo en la existencia de un hábito (por arraigado que fuera, por ampliamente compartido), si ese hábito causa un daño relevante a un bien, a su vez, relevante.

Jurídicamente hablando, es importante tener presentes los instrumentos normativos de los que disponemos a este respecto. Por eso, me parece obligado referirse a lo que detalla el título V del Reglamento de festejos taurinos tradicionales de la Comunitat Valenciana⁷, que se apoya en las referencias a la tradición y a la «identidad» (un tema este, el de las «señas de identidad», que constituye un alegato común a todo proyecto nacionalista y, no digamos, regionalista). Se trata de un texto cuya minuciosidad desearía uno para otras causas: nada menos que cinco artículos, agrupados en cinco títulos, ocho anexos destinados a complementar y asegurar la eficacia de la regulación, cinco disposiciones adicionales, dos disposiciones transitorias, una disposición derogatoria y dos disposiciones finales.

No es cuestión menor que el preámbulo de este reglamento comience con una afirmación que, sin duda, es compartida por una parte de los valencianos, pero que reconoceré que me provoca un enorme rechazo: «Los festejos taurinos tradicionales (*bous al carrer*) son una de las señas de identidad del pueblo valenciano». No contentos con ello, los autores del preámbulo ensalzan esas prácticas y celebran el hecho de que en nuestra comunidad se convoquen más de seis mil festejos taurinos. Aún más, el traído preámbulo considera estas prácticas no solo como un rasgo identitario, sino como un «valor identitario» (*sic*). Así pues, si nos lo tomamos en serio, resultaría que, hablando de valores, este preámbulo proporcionaría argumentos para defender que se forme en ese valor tan nuestro a los niños valencianos en la ESO y en el Bachillerato, como parte de esa educación en valores que –a mi juicio erróneamente– se propone en la LOMLOE. Por cierto, el reglamento no se queda ahí en la defensa y promoción del valor identitario en cuestión, y prevé que se creen también cátedras universitarias de tauromaquia.

Este rasgo identitario «tan nuestro», elevado a la categoría de «valor identitario», me parece un disparate de rango mayor. Como me lo parecen en general los intentos de establecer unas señas y unos valores específicos identitarios de este tenor. Por lo que sé acerca de los problemas de identidad colectiva a los que he dedicado algunos años de estudio, procuro tener presente siempre el aserto de Wittgenstein sobre el «infierno de la identidad». Por decirlo brevemente, me parece estéril e incluso contraproducente adentrarse en el arcano de ese constructo que son los «rasgos de identidad». También, claro, los del «pueblo valenciano». Para empezar: ¿qué entendemos por tal sujeto colectivo? ¿El pueblo valenciano que supuestamente aparece cuando Jaime I conquista estas tierras, y no antes? Y esos rasgos ¿son una esencia que debemos preservar a salvo de cualquier evolución?

7. Se trata del reglamento aprobado por el Decreto 31/2015 del Consell, siendo presidente de la Generalitat el popular Alberto Fabra, DOGV núm. 7482, de 10 de marzo de 2015.

Es verosímil, desde luego, que haya un importante número de ciudadanos valencianos que disfrutan y defienden estas tradiciones. Por tanto, no niego que tales festejos cuenten con cierto arraigo popular. Tampoco ignoro que hay un buen número de peñas taurinas en muchas de nuestras poblaciones que defienden las diferentes manifestaciones de estos «festejos taurinos tradicionales» (reunidos bajo la denominación común de *bous al carrer*, que reúne tradiciones diferentes, enumeradas en el citado reglamento: «toros cerriles», «toros ensogados», encierros, toros embolados, *bous a la mar*). Y añadiré que estoy convencido de que, en la defensa de los festejos, incide la presión de los *lobbies* que negocian con estas manifestaciones taurinas, que se han visto bloqueadas durante dos años y el temor de las administraciones a enfrentarse con los ciudadanos si deciden prohibir los festejos.

Aun así, soy de los que piensan que ha llegado la hora de acabar con esos festejos y de derogar ese reglamento, porque hay tradiciones multacentenarias –la guerra, la esclavitud, el maltrato a los diferentes– que son contrarias a lo que significa civilización. Precisamente, porque una de las ideas guía de la «civilización» es eliminar la crueldad. Como me recordaba Alicia Puleo, «¡las mujeres viviríamos todavía en estado de subordinación si el argumento de la tradición no hubiera sido refutado por la ética!».

Además, junto al daño físico y psíquico infligido a los toros, añado el daño desde el punto de vista de la educación de la ciudadanía. Un espectáculo público que extrae su belleza de una muestra tal de violencia y aun de crueldad (que, a diferencia de lo que ocurre en el arte, no es una mera representación) no contribuye –a mi juicio– a construir una sociedad más respetuosa con el sufrimiento, menos violenta, menos cruel. Recordemos la sentencia atribuida a Publio Ovidio Nasón: «*Saevitia in bruta est tirocinium crudelitatis in homines*» («la violencia contra los animales es la escuela de la crueldad contra los hombres»), que encuentra su mejor concreción en la mencionada sentencia de Schopenhauer, «puede afirmarse con seguridad que aquel que es cruel con los animales no puede ser un buen hombre» (2010: 242).

Educar en la crueldad contra los animales es la mejor escuela de violencia, como supo exponer magistralmente Peckinpah en la primera secuencia de *The Wild Bunch* (1969), en la que unos niños torturan a unos escorpiones en la cuneta del camino de entrada a la ciudad que están recorriendo los miembros de la banda que van a asaltar el banco, mientras desfilan los títulos de crédito.

Concluyo, como terminé mi intervención ante el Parlament de Catalunya, hace años, con ocasión del debate en torno a una iniciativa legislativa popular sobre las corridas de toros. A mi juicio, la cuestión no es si debemos prohibir o no las corridas de toros, y no solo ellas, sino también los espectáculos que implican malos tratos, tortura y muerte de los toros, sino cuánto tiempo podemos seguir sin hacerlo, asumiendo de esa manera un mal que se inflige a los toros y a la sociedad. Cuánto retrasaremos esa decisión que es la única razonable, la única que nos sitúa en la dirección del progreso social, moral y a la que el derecho debe servir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTHAM, Jeremy (2008): *Introducción a los principios de la moral y la legislación*, traducción de Margarita Costa, Buenos Aires, Claridad.
- CAMBRIDGE DECLARATION ON CONSCIOUSNESS (2012): en <https://fcmconference.org/img/CambridgeDeclarationOnConsciousness.pdf> [11/08/2023].
- CARROLL, Lewis (2013): *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, traducción de Andrés Ehrenhaus, Valencia, Media Vaca.
- CICERÓN (1990): *Pro Cluentio*, Madrid, Discursos, Gredos.
- DE LUCAS, Javier (2020): «La prioridad es la salud: ¿de quiénes?», *Infolibre*, 27/04/2020, en https://www.infolibre.es/opinion/luces-rojas/prioridad-salud_1_1182426.html [11/08/2023].
- DE LUCAS, Javier (2011): «Human nature and dignity», *Mètode Science Studies Journal*, 1, pp. 138-144.
- DE LUCAS, Javier (2009): «En el bicentenario de Darwin. Los derechos de los animales y la barrera de la dignidad», *Teoría y Derecho*, 6, pp. 6-19.
- DONALDSON, Sue y Will KYMLICKA (2018): *Zoópolis, una revolución animalista*, traducción de Silvia Moreno Parrado, Madrid, Errata Naturae.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (2000): *Ética y filosofía política*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- FRANCIONE, Gary (1995): *Animals, Property and the Law*, Filadelfia, Temple University Press.
- GRUPE DE RECHERCHE EN ÉTHIQUE ENVIRONNEMENTAL ET ANIMAL (GRÉEA) (2022): *Montreal Declaration on animal exploitation*, en <https://greea.ca/en/nouvelles/montreal-declaration-on-animal-exploitation/> [11/08/2023].
- KANT, Immanuel (2022): *Metafísica de las costumbres*, traducción de Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Tirant lo Blanch.
- LATOURETTE, Bruno (2017): *Où atterrir. Comment s'orienter en politique*, París, La Découverte.
- MACPHERSON, C. B. (1962): *The Political Theory of Possessive Individualism: From Hobbes to Locke*, Oxford, Clarendon Press.
- MILL, John Stuart (1977): «On Liberty», en John M. ROBSON (ed.): *The Collected Works of John Stuart Mill, Volume XVIII – Essays on Politics and Society, Part I*, Londres, Routledge and Kegan Paul, pp. 213-310.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni (2004): *Discurso sobre la dignidad del hombre*, traducción de Adolfo Ruiz Díaz, México, Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM.
- RIECHMANN, Jorge (2022): *Simbioética*, Madrid, Plaza y Valdés.
- RIECHMANN, Jorge (ed.) (2017): *En defensa de los animales*, Madrid, Catarata.
- RODRÍGUEZ, Blanca (2007-2009): «Libertad salvo daño. Sobre una posible interpretación libertaria de Mill», *Τελος - Revista Iberoamericana de Estudios Utilitaristas*, XVI, 2, pp. 59-74.

- SCHOPENHAUER, Arthur (2010): *Obras completas II*, traducción de Luis Fernando Moreno Claros, Madrid, Gredos.
- SÉNECA (1984): *Cartas morales a Lucilio*, vol. 2, Libro XV, epístola XCV, Madrid, Orbis.
- SINGER, Peter (2007): «A convenient truth», *The New York Times*, 26/07/2007, en <https://www.nytimes.com/2007/01/26/opinion/26singer.html?login=smartlock&auth=login-smartlock> [11/08/2023].
- SINGER, Peter (2003): *Desacralizar la vida humana. Ensayo de ética*, traducción de Carmen García Trevijano, Madrid, Cátedra.
- SINGER, Peter y Paula CASAL (2022): *Los derechos de los simios*, Madrid, Trotta.

.....
JAVIER DE LUCAS es catedrático de Filosofía del Derecho en el Instituto de Derechos Humanos de la Universitat de València.

Capibaras, lobos, alimoches y lirones

Los animales como coproductores de narrativas
de modernización científico-tecnológica
(*El hombre y la Tierra*, 1974-1981)*

Carlos Tabernero
carlos.tabernero@uab.cat

ANIMALES E HISTORIA

En el capítulo 9 del *Routledge Companion to Animal-Human History* (KEAN y HOWELL, 2019: 197-221), Philip Howell expone los tres paradigmas que él considera fundamentales a la hora de abordar el problema de si los animales no humanos¹ son o no *actantes* de la historia²: los *actantes atribuidos* (*ascribed animal agencies*; HOWELL, 2019: 202-204), es decir, las funciones que los humanos adscribimos a los animales en nuestras narrativas y representaciones, y que, siempre según Howell, al derivar de nuestro desconocimiento de la experiencia de los animales, pueden implicar, incluso de un modo involuntario, la eliminación de ese carácter a través de su identificación con características psicológicas y culturales de los humanos; los *actantes agonísticos* (*agonistic animal agencies*; HOWELL, 2019: 204-207) o proactivos, que reducen su cualidad al contraste con las experiencias

* Este artículo se ha escrito dentro del proyecto PID2019-106208GB-I00 / *Urban narratives about nature. Contemporary construction of natural history knowledge (Spain and Great Britain, 1950-1980)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y con el apoyo de la Fundación Félix Rodríguez de la Fuente.

1. Por simplicidad práctica, me referiré a los *animales humanos* como *humanos* y a los *animales no humanos* como *animales* (como ya hago en los títulos de este artículo y de esta sección).
2. El problema que plantea Howell se refiere a la discusión sobre si los animales tienen *agencia* histórica o no. *Agencia* no funciona bien como traducción literal de la palabra *agency* en inglés; sin embargo, considerando que su definición implica, entre otros aspectos, voluntad, acción e intervención en contextos situados y relacionales, tener *agencia* implica ser productor, mediador y actor de los hechos y circunstancias a los que nos referimos. La palabra *actante*, desde su sentido semiótico, incluye, desde mi punto de vista, todos estos aspectos y, en todo caso, la discusión sobre su adecuación o impropiedad puede contribuir más adelante al argumento. Véase Greimas y Courtés (1979: 23-25).

y actividades humanas, de hecho, fundamentalmente incluso, como Howell argumenta, en su contra como forma de resistencia; y los *actantes ensamblados* (*assembled agencies*; HOWELL, 2019: 207-209), es decir, conjuntos y cooperativos, dentro de un entramado heterogéneo, continuo y dinámico de animales, humanos y de los entornos en los que cohabitan.

Previamente, en el mismo capítulo, Howell discute la compleja problemática teórica y metodológica que plantea el concepto de *actante* cuando hablamos de los animales. A lo largo de la discusión, en la que aporta una rica bibliografía, queda claro que uno de los principales problemas se refiere a la cuestión de la voluntad y de su consciencia en cuanto a la diferenciación entre animales y humanos y sus implicaciones jerárquicas. En este sentido, la última categoría que menciona Howell, su favorita, tal y como él mismo y su coeditora Hilda Kean avisan en el primer capítulo del *Routledge Companion* (HOWELL y KEAN, 2019: 12), no resuelve por sí misma este problema, al tratarse en sí misma de un compendio de narrativas en las que la categoría *actante* sigue siendo una atribución. Es decir, el capítulo, a pesar de su innegable intención inclusiva para con los animales, no puede evitar su propia naturaleza narrativa humana y parece caer en contradicción con su propio argumento.

Esta aparente contradicción subraya el problema de qué consideramos historia y, como veremos a continuación, remite asimismo a la cuestión de lo que estas consideraciones suponen con respecto a nuestras narrativas sobre la naturaleza. En este sentido, podemos decir que la disyuntiva con la que jugamos se plantea entre una noción fundamentalmente intelectual de la historia, es decir, relacionada con la capacidad (humana) de articular narrativas sobre el devenir del planeta –quizás fundamental, pero no necesariamente con los seres humanos como protagonistas, aunque siempre permanecen como referencia tanto diegética como extradiegética (de modo que aceptaría para todo lo no humano los conceptos de actantes atribuidos y agonísticos)–, y una noción esencialmente práctica, relacional y situada de la historia, en la que se tiene en cuenta la intervención de muy diversos protagonistas y factores, humanos y no humanos, orgánicos y no orgánicos (donde podríamos identificar los actantes ensamblados, que, a su vez, incluirían necesariamente los otros dos tipos)³.

3. Howell utiliza una bibliografía muy amplia y multidisciplinar para desarrollar su argumento, lo que da cuenta de su complejidad. Entre los autores que menciona, aparece inevitablemente Bruno Latour, que, en otro lugar, afirma que estos debates son esencialmente «políticos: parece que hablamos de epistemología, pero en realidad se refieren a cómo vivimos juntos [...] humanos y no humanos estamos involucrados en una historia que hace imposible la separación» (LATOUR, 2003: 38 y 40; traducido por el autor).

NATURALEZA Y CIVILIZACIÓN

La primera noción remite a la tradición cartesiana y mecanicista, que entiende la naturaleza como objeto de estudio separado del sujeto humano observador y narrador (TAGUE, 2019). Esta tradición narrativa es la que alimenta las nociones contemporáneas de naturaleza, o lo salvaje, animal, en oposición a la cultura, o lo civilizado, humano, y cuya consolidación William Cronon (1996) situó en los procesos de construcción de las sociedades urbano-industriales contemporáneas. De acuerdo con Cronon, en esas conceptualizaciones de la naturaleza (salvaje; *wilderness*) se funden consideraciones románticas dieciochescas sobre lo sublime, con la épica de las aventuras fronterizas decimonónicas, particularmente útiles en la construcción del mundo científico-tecnológico contemporáneo, capitalista, urbano y colonial. Así, la naturaleza se ha erigido como telón de fondo y de contraste para las actividades humanas, su patio de recreo y experimentación, y, por tanto, como piedra angular para la separación, aparentemente inmiscible, entre lo civilizado y lo salvaje, que en consecuencia se convierte en el epítome de lo que no es humano y en objeto de interés irrenunciable para la indagación científica, la domesticación tecnológica, la gestión política y económica, la mercantilización sociocultural y el consumo desenfrenado. Es decir, en una persuasiva herramienta política para la construcción de modelos de organización social, por su capacidad para albergar valores identitarios y valores, expectativas y preocupaciones relacionadas con la explotación de recursos, en lo que al mismo tiempo definimos como patrimonio natural (TABERNERO, 2016a, 2021)⁴.

La segunda noción, sin embargo, permite a todo lo no humano, orgánico e inorgánico intervenir en sus prácticas y significados⁵. En este sentido, remite a las críticas al concepto de Antropoceno, que no solo se centra en el *anthropos* como causa de estas encrucijadas medioambientales, sino que lo homogeniza, sin distinguir tanto los diferentes impactos de nuestra actividad en las condiciones de vida en el planeta como las muy diversas formas de vivir (o morir en) sus consecuencias, por parte de muy diferentes comunidades humanas en relación con su situación geográfica y sus circunstancias socioeconómicas. La retórica de separación u oposición, incluso si concedemos una cierta utilidad desde un punto de vista explicativo, diluye o incluso oculta los aspectos situados y relacionales de las actividades a las que nos referimos, lo que desemboca incluso en la concepción de que los humanos somos la enfermedad del planeta. El Capitaloceno, el Platacioceno, el Chthuluceno y más recientemente, el *Wasteocene* abundan en relaciones dinámicas que incluyen asimismo discursos y prácticas relacionados

4. Estas nociones sobre la naturaleza y la historia informan también poderosamente tanto la crítica ecologista (ampliamente entendida aquí) como el concepto de Antropoceno, que se ha hecho tan familiar en los últimos tiempos en relación con el mundo de encrucijadas medioambientales en el que nos encontramos.
5. Véase la nota 4. También, sobre actantes no humanos, véase, por ejemplo, Bennett (2010).

con el problema de la otredad y sus antídotos comunitarios de amplio espectro (HARAWAY, 2015; ARMIERO, 2021).

De un modo u otro, nos manejamos con narrativas y, por tanto, la acción de escribir este mismo texto parece entrar en contradicción con una defensa de la consideración de los animales como actantes históricos en términos de ensamblaje, confirmando que se trata inevitablemente de una característica atribuida. Las narrativas son, en consecuencia, el centro del problema: los animales son actantes históricos en función de su representación e interpretación; y, sin embargo, resulta fundamental también entender que el reconocimiento de la intervención coproductora de los animales en las prácticas y discursos que implican una generación de significado, el énfasis, al fin y al cabo, en el carácter multidimensional, situado y relacional de esas prácticas que se describen, conduce, cuando menos, a una combinación de los paradigmas descritos por Howell: la adscripción intelectual, narrativa, incluye necesariamente la intervención ensamblada.

ANIMALES Y NARRATIVAS SOBRE LA NATURALEZA

Los animales siempre han formado parte de las narrativas humanas: desde la prehistoria, como sabemos por las pinturas rupestres, los animales han sido protagonistas destacados en los sistemas simbólicos de todo tipo que utilizamos para construir explicaciones del mundo, de nosotros mismos y de nuestra relación espaciotemporal con el contexto en el que vivimos. Así, su presencia y sus acciones han informado (y continúan informando) narrativas mitológicas, astrológicas, religiosas, científico-tecnológicas, sociales, políticas, económicas, culturales, identitarias y, al fin y al cabo, con todas, varias o cualquiera de las anteriores, narrativas sobre nuestro quehacer cotidiano, individual y colectivamente. Como toda narrativa, con sus protagonistas, acciones y metáforas, las representaciones de los animales en los relatos humanos reflejan al tiempo que construyen el contexto en el que se producen, así como, en concreto, y por lo que nos atañe aquí, el papel específico o figurado que tienen precisamente como actantes esenciales de la historia. La relación de los animales que forman parte de esas narrativas con nuestras preocupaciones y expectativas a muy diferentes niveles atañe a nuestras formas de entender, conceptualizar y relacionarnos con lo que llamamos naturaleza o, muy difusamente (HARAWAY, 1991), medio ambiente, en el espacio y en el tiempo, desde el pasado hasta sus proyecciones de futuro.

Los relatos pueden ser de muy diferentes tipos, no necesariamente en forma de texto escrito, sino también a través de la imagen, pero en todo caso siempre relacionados con regímenes de exhibición que remiten, con un componente reflexivo, a interacciones tanto interespecíficas como intraespecíficas (FOSTER, 1988; COWIE, 2019). Un ejemplo particularmente explícito y controvertido en este sentido son los parques zoológicos. Estas instituciones, emparentadas en el

mundo contemporáneo con la creación de los museos de historia natural, así como con la transformación urbanística de las ciudades industriales, forman parte de una dinámica de generación de espacios visuales y experienciales socioculturales para la historia natural en contextos urbanos, supuestamente opuestos o alejados de la naturaleza, en consonancia con las narrativas de carácter dicotómico mencionadas anteriormente (CARANDELL y HOCHADEL, 2022)⁶.

En todos estos espacios, prácticos y simbólicos, cinegéticos, agropecuarios, industriales, científico-tecnológicos y mediáticos, los animales, vivos o disecados, dibujados, esculpidos, fotografiados, filmados o incluso reducidos a su esqueleto, como es el caso particularmente notorio de los dinosaurios (GOULD, 1993)⁷, cumplen muy diversas funciones narrativas, si bien estas están especialmente relacionadas, en el mundo contemporáneo, con la ciencia, la tecnología y las ideas asociadas de progreso y poder en nuestros contextos de construcción y gestión de los Estados nación en los que vivimos, incluyendo, cuando se dan las circunstancias, sus extensiones coloniales. Parece imposible, con estas premisas, que los animales, como la naturaleza, puedan trascender su condición de telón de fondo y de contraste para las actividades humanas, de objeto de interés científico y práctico orientado hacia el consumo y la simultánea mercantilización sociocultural. Y, sin embargo, como veremos, no pueden dejar de ser coproductores de esas mismas narrativas sobre la naturaleza.

LA TELEVISIÓN SOBRE HISTORIA NATURAL

El cine y la televisión (así como sus extensiones contemporáneas de distribución y consumo a través de plataformas mediáticas y redes sociales) son dos fuentes esenciales de conceptualizaciones de la naturaleza y el medio ambiente. En este sentido, constituyen un objeto de estudio particularmente fructífero para explorar los procesos de construcción y gestión de narrativas sobre la naturaleza y, entre otros aspectos, de acuerdo con nuestro propósito aquí, sobre el papel de los animales, tanto práctico como simbólico, diegético y extradiegético, en estos relatos.

6. Las reflexiones de John Berger sobre la «desaparición» de los animales en estos regímenes de exhibición, en tanto que desprovistos de sus circunstancias y atributos «naturales», conducen inevitablemente a pensar en nosotros mismos como generadores y espectadores del relato, así como en la complejidad asociada a las continuidades y discontinuidades relacionadas con factores sociales, económicos, políticos, científico-técnicos y culturales, como, de un modo y otro, la intervención de los propios animales como actores necesarios en estas dinámicas (BERGER, 2009).
7. Podríamos considerar también los animales de ficción como actantes de la historia, particularmente a partir de su trascendencia desde el punto de vista de la audiencia y su proyección sociocultural. Algunos ejemplos significativos y bien conocidos son: *King Kong* (Ernest B. Shoedsack y Merian C. Cooper, 1933), *Bambi* (David Hand *et al.*, 1942), *Gojira* (Ishirō Honda, 1954), *Bugs Bunny* (películas y series, 1938-actualidad), *Lassie* (películas y series, 1943-2020), *Flipper* (películas y series, 1963-2005), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) o *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) (TABERNERO, 2021).

Dentro de la historia del cine, o, más ampliamente, de la creación audiovisual, la televisión de historia natural constituye un género formal y argumental específico, independientemente de la diversidad de propuestas que abarca: se desarrolló y consolidó en los años sesenta del siglo pasado, mientras la televisión se convertía rápidamente en una fuente esencial de información y entretenimiento, y en un contexto de auge de las ciencias naturales como una herramienta clave de negociación sociopolítica (TABERNEIRO, 2018). Construida a partir de tradiciones cinematográficas tanto de ficción como documentales, con las que interactúa al tiempo que contribuye a modificar técnica y argumentalmente, pronto se convirtió en una referencia de rigor, precisión y calidad técnica y narrativa, cuyo núcleo narrativo principal ha sido la articulación de una tenaz celebración del patrimonio natural, si bien entendido de formas muy diferentes a lo largo del tiempo y dependiendo de diferentes contextos de producción y consumo, en torno a una cuidada representación no solo de la naturaleza, sino también de las ciencias naturales y de las prácticas mediáticas implicadas como piezas clave de modernización⁸.

En este sentido, la estructura sociodemográfica básica de sus contextos de producción y su ámbito de distribución y consumo permite caracterizarla como una herramienta fundamentalmente urbana de creación de espacios socioculturales audiovisuales para la historia natural. En un contexto de incremento constante de consumo audiovisual, su servicio como herramienta tecnológica de acceso a contextos alejados, exóticos, en principio inasequibles para la mayoría de la población, particularmente la urbana, en definitiva, a una naturaleza ordenada en clave de apropiación científica, la conecta con otros espacios narrativos y experienciales, como es el caso de los museos de historia natural y los zoológicos. La intertextualidad con otras tradiciones narrativas se extiende así, más allá del ámbito de las prácticas mediáticas, hasta los mecanismos multidimensionales de negociación en los procesos de construcción y validación de conocimiento sobre historia natural implícitos. Sin embargo, en la televisión, si bien los animales, tradicionalmente protagonistas, recuperan las circunstancias naturales que John Berger echaba de menos en los zoológicos⁹, se mantiene e incluso se potencia al mismo tiempo nuestro papel como generadores y espectadores del relato, donde las características científico-técnicas de construcción y gestión de conocimiento se conectan directamente con el ámbito de apropiación más personal, íntimo e independiente del hogar.

En este sentido, la aplicación educativa asociada a los documentales en la tríada clásica de funciones de los medios de comunicación de masas, información, formación y entretenimiento incide en el uso de estas narrativas como vectores

8. Sobre las intersecciones entre la producción de conocimiento sobre historia natural, la definición y gestión del patrimonio natural, y el cine y la televisión, véanse, por ejemplo, Bousé (2000), Davies (2000), Scott (2003), Wheatley (2013), Chris (2006), Louson (2018) y Gouyon (2019).

9. Véase la nota 7.

de construcción de modelos de organización social, en los que la naturaleza (y la ciudad, como tropo opuesto y necesario) se convierten en herramientas políticas persuasivas en los discursos de modernización y mejora de las condiciones de vida en la sociedad del bienestar. Los animales se convierten así, de nuevo, a través de sus actividades retratadas cinematográficamente, y en relación directa con los naturalistas o cineastas involucrados (LONG, 2020), en coproductores necesarios de narrativas de modernización científico-tecnológica, generadas a partir de intereses y criterios estratégicamente situados, fundamentalmente en el ámbito urbano-industrial de la sociedad de consumo, y relacionados con el uso y la administración de recursos naturales.

EL HOMBRE Y LA TIERRA (1974-1981)

La obra mediática de Félix Rodríguez de la Fuente (1928-1980) nos permite explorar los procesos de generación, circulación y gestión de narrativas sobre historia natural en el complejo escenario social, político, económico y cultural del tardofranquismo y su complicada transformación en la Administración democrática. Más allá de los numerosos matices que conlleva, el trabajo multidimensional de Rodríguez de la Fuente, como cetrero, naturalista, activista y comunicador, constituyó una tenaz celebración de la lucha por la definición y conservación del patrimonio natural, cuyo significado articuló en torno a una cuidada representación no solo de la naturaleza, sino también de las ciencias naturales como una pieza clave de modernización. En este sentido, su obra ofrece la posibilidad de aproximarse históricamente a diversas formas narrativas presentes en la producción audiovisual en España en los años sesenta y setenta del siglo pasado, que abordaron y reflejaron preocupaciones y estrategias en el contexto de la dictadura con respecto a una modernización que se buscaba desde diferentes posiciones del arco sociopolítico (TABERNERO, 2018, 2022a, 2022b).¹⁰

En la aclamada serie de televisión *El hombre y la Tierra* (1974-1981), entendida ya en su contexto, y casi sin fisuras desde entonces, como una medida de calidad y rigor televisivo, Rodríguez de la Fuente, con un enfoque centrado en las relaciones entre los seres humanos y su entorno, y en un contexto de transformaciones significativas en relación con la percepción y gestión de la naturaleza, las ciencias naturales y los medios de comunicación, combinó perspectivas científico-técnicas y un persistente activismo medioambiental de carácter esencialmente

10. En relación con la naturaleza, estos relatos se construyeron a partir de tradiciones narrativas asentadas sobre demarcaciones dicotómicas profundamente entrelazadas y a menudo contradictorias entre lo salvaje o atrasado, y lo civilizado o avanzado. Este planteamiento binario se utilizó para dibujar y problematizar proyecciones sociopolíticas de oposición entre la percepción supuestamente establecida del atraso endémico de España y la promesa de un futuro próspero construido por el régimen, o bien, poco después, por la nueva estructura democrática.

conservacionista con objeto de continuar con su dilatado esfuerzo mediático de (re)definición modernizadora del patrimonio natural. Más allá de las tendencias y cambios que, desde el punto de vista técnico y narrativo, estaban ocurriendo tanto en el cine como en la televisión en esos años, en general, pero particularmente en España, Rodríguez de la Fuente construyó un espacio audiovisual sociocultural para la historia natural mediante un discurso característico cuyo éxito, innegable en términos de audiencia, se asentó en tres elementos interrelacionados: en primer lugar, la relación entre el estudio y la transmisión mediática de las ciencias naturales, con un cambio de actitud necesario sobre el patrimonio natural basado en la apreciación, el respeto y la interacción equilibrada con el medio ambiente y sus habitantes no humanos. Este cambio de actitud estaba a su vez ligado al obligado (además de prometido) proceso de modernización, cuando menos a nivel social, económico y cultural.

En segundo lugar, el consiguiente planteamiento narrativo en el que se otorga un nivel de importancia a las prácticas científicas y mediáticas similar y complementario a la información sobre la naturaleza propiamente dicha. La construcción que hizo Rodríguez de la Fuente de su propia celebridad, con una fuerte personalización de los productos mediáticos, en tanto que naturalista y cineasta dentro de un sistema multiplataforma de carácter ostensiblemente *transmediático* (TABERNERO, 2022a), junto con la participación explícita (es decir, con amplia presencia diegética) de sus colaboradores en los aspectos científicos y mediáticos de su aparato divulgador, se utilizó *performativamente* como estímulo para involucrar a la audiencia en algún tipo de participación activa a la que Rodríguez de la Fuente apelaba en términos de cercanía y complicidad.

Y, en tercer lugar, la extensión de esa complicidad hacia sus objetos de estudio e interés, fundamentalmente los animales, como protagonistas necesarios, y los espacios naturales en los que concentraba sus esfuerzos de protección, mediante una proximidad física y emocional doble, esencial, aunque no exclusivamente a través de su actividad cetrera y etológica (TABERNERO, 2018, 2022b), en el primer caso, y mediante su concentración e insistencia en el contexto español, en el segundo. Uno de los resultados evidentes de esta estrategia es que buena parte de los animales protagonistas de cada uno de sus programas (especialmente en *El hombre y la Tierra*, que es sin duda el pináculo de su actividad mediática, pero sin olvidar sus otras iniciativas tanto en la televisión como en la radio o en el mundo editorial, que incluyó también libros, enciclopedias y cómics), se convirtieron en estrellas del espectáculo y funcionaron, junto con naturalistas y cineastas, como coproductores necesarios del espacio audiovisual sociocultural para la historia natural que generó.

CAPIBARAS, LOBOS, ALIMOCHE Y LIRONES

Cuatro ejemplos en *El hombre y la Tierra* nos permiten explorar cómo se articula el papel de los animales como actantes de estas narrativas sobre la naturaleza y el espacio audiovisual sociocultural generado para la historia natural. Los procesos de construcción y consolidación de estos animales, capibaras, lobos, alimoches y lirones, como personajes mediáticos y coproductores de conocimiento científico con repercusión sociocultural, son completamente diferentes, aunque la fuente principal sea la propia serie, y por tanto ilustran también la diversidad y complejidad de los aspectos comunicativos relacionados.

Capibaras

El 25 de marzo de 1974 se emitió el cuarto capítulo del primer bloque de *El hombre y la Tierra*, la *Serie Venezolana*, y que llevaba por título «El rodeo de los chigüires». Este primer bloque de la serie se planteó como una crónica de las actividades (o aventuras) de los naturalistas y cineastas en Venezuela, de tal manera que el «hombre» del título se situaba en el centro de la narrativa, no solo como objeto de estudio, como ocurrió con el pueblo yanomami, cuyo retrato siguió las convenciones clásicas de los documentales antropológicos occidentales, o con los llaneros coprotagonistas de este episodio, sino como el conjunto de profesionales necesarios para elaborar un producto televisivo de estas características.

En *El rodeo de los chigüires*, el equipo se afanó en construir un retrato explícito de la matanza anual de capibaras en los Llanos de Venezuela a manos de llaneros y *maceteadores*. Manteniendo el componente antropológico, en este caso sobre trabajadores a los que se describió como expertos profesionales en la reunión de rebaños y en el uso letal de los mazos (o *macetas*), y mediante convenciones narrativas propias del *western* (la palabra *rodeo* del título orienta en este sentido, si bien es precisa), se narró y filmó la matanza sin «eludir los detalles de un procedimiento [...] desconocido por la mayor parte de los ciudadanos del mundo». La «tragedia de los capibaras» se describió como un proceso cinagético útil, que «evita el sufrimiento de los animales» a través de los golpes certeros en la cabeza de los animales propinados por estos profesionales antes de su muerte cruel e igualmente inevitable en la estación seca. En la narración, que, dada la crudeza del episodio, adoptó un formato más didáctico, con Rodríguez de la Fuente explicando desde su despacho, no había justificación ni condena, sino que se insistió en el valor notarial de la documentación cinematográfica de sus razones, procedimiento y resultado en «el primer testimonio en cine profesional de la matanza periódica de capibaras que se lleva a cabo en los Llanos de Venezuela».

El capítulo, quizás inesperadamente para Rodríguez de la Fuente, generó una enorme y airada respuesta, no tanto en los medios (con muy breves reseñas

o cartas de lectores, a veces ironizando sobre la crueldad; EDITORIAL, 1974; TOMÁS, 1974) como por parte de una audiencia particularmente activa en la correspondencia¹¹. Las críticas inevitablemente mencionaban la crueldad de las imágenes, mostraban indignación por «la matanza masiva de esos pobres animalitos [por] la especie ‘humana’» (J. R. R., 1974) y, en muchos casos, se quejaban angustiosamente por su emisión en *prime time*, las 21.35 horas de la noche, cuando «Estábamos cenando y uno de mis hijos no pudo comer al ver tan bárbaro espectáculo» (A. A. C., 1974). Teniendo en cuenta que se trataba de un horario de máxima audiencia¹², la crudeza de las imágenes interfirió decididamente, de acuerdo con las cartas, en la vida cotidiana de las familias, particularmente por la presencia de los menores, que representaban el público objetivo principal¹³. Algunas cartas lo vilipendiaban hasta el punto de acusarle de engañar («todo es falso en usted [...] ha demostrado que no tiene entrañas»; A. M. 1974) y cuestionando así, precisamente, esa proximidad física y emocional que había convertido en bandera de su actividad como naturalista y documentalista. Rodríguez de la Fuente, que intentaba responder en la medida de lo posible a la mayor parte de la abundante correspondencia que recibía, consideró necesario, en este caso, tanto por el elevado número de cartas como por la virulencia de las críticas, generar una respuesta tipo en la que insistía en la necesidad de documentar estos procesos precisamente para concienciar sobre cómo los humanos planteamos nuestras relaciones con el medio ambiente y, en concreto, con los animales (RODRÍGUEZ DE LA FUENTE, 1974).

En conjunto, al menos durante un tiempo, por breve que fuera (la serie continuó multiplicando su éxito y su audiencia a lo largo de los años), los capibaras o chigüires, animales desconocidos para la mayoría de la población española en aquel momento, se convirtieron en coproductores involuntarios (y, si se quiere, trágicos) de un mensaje de concienciación sobre la crueldad de los seres humanos¹⁴ para con los animales, así como, adicionalmente y como efecto secundario, de una reflexión sobre las características del retrato y la emisión de violencia por televisión, o, en otras palabras, sobre la gestión del espectáculo de la crueldad.

11. La inmensa mayoría de las cartas que recibió Rodríguez de la Fuente a lo largo de su carrera fueron celebratorias, para agradecerle o felicitarle por sus programas, libros o iniciativas, y para, al mismo tiempo, y a menudo, compartir o preguntar sobre experiencias relacionadas sobre todo con los animales. Las protestas enardecidas en este caso representan, por tanto, una excepción.
12. En un contexto de monopolio absoluto de Televisión Española, estaba asegurada la práctica totalidad de la audiencia para la Primera Cadena en la que se emitió.
13. Esta circunstancia se dio a pesar de que en esta primera etapa la emisión se situó en los lunes, en teoría más complicados para la audiencia infantil en horario nocturno, antes de que la serie se trasladara definitivamente al *prime time* principal de la semana, los viernes por la noche, en 1975.
14. Significativamente, ni el comentario ni las imágenes del capítulo incidieron en la convención colonial de diferenciación entre los llaneros venezolanos, sobre los que se ensalzaba su profesionalidad y habilidad, y la audiencia española, como tampoco establecieron una separación, dentro de la narrativa de frontera, entre el carácter rural de la actividad y los espectadores fundamentalmente urbanos.

Lobos

Es bien conocida la larga y enconada defensa de los lobos frente a la caza indiscriminada y el consiguiente riesgo de exterminación de la especie en suelo español por parte de Rodríguez de la Fuente. Principalmente, junto a las aves rapaces (por su actividad como cetrero en sus inicios como naturalista), los lobos fueron protagonistas habituales de su infatigable lucha contra las Juntas Provinciales de Extinción de Animales Dañinos y Protección de la Caza (TABERNERO, 2016b, 2018). En ese contexto, durante los años sesenta, se convirtieron pronto en celebridades a través del experimento etológico que difundió a través de múltiples canales (TABERNERO, 2022b). Esta pertinaz defensa se convirtió también en objeto de airadas polémicas mediáticas en las que intervenían pastores, cazadores, terratenientes, políticos, biólogos, activistas variados y periodistas, y en las que se veía involucrado, a veces involuntariamente, en discusiones públicas en las que tanto la protección como la exterminación de esta especie se planteaban como medida de la necesaria (y reiteradamente prometida) modernización del país (TABERNERO, 2022b).

Rodríguez de la Fuente dedicó una gran variedad de esfuerzos mediáticos al conocimiento y la protección de los lobos, a través de su reiterada visibilización y de la consiguiente familiarización de la audiencia con la especie, y a partir precisamente del retrato de *su* proximidad física y emocional en el experimento etológico, que conformaba un relato manifiestamente alejado de las tradiciones narrativas con estos animales. La culminación de todo este esfuerzo *transmediático* (donde la propia historia se desarrollaba y retroalimentaba constantemente a través de reportajes en la prensa y en sus programas de televisión anteriores a *El hombre y la Tierra*, así como en sus enciclopedias, y se amplió, en clave épica, en sus programas de radio; TABERNERO, 2022b) fue la emisión, el viernes 18 de febrero de 1977, como siempre en *prime time*, del capítulo «El lobo», perteneciente a la *Serie Fauna Ibérica* de *El hombre y la Tierra*. Este episodio, narrado desde el punto de vista de los lobos (en concreto, de una loba que quiere proteger a sus cachorros de una cacería), y rodado también con convenciones narrativas propias del *western*, hacía un retrato descarnado de su caza indiscriminada mediante métodos tan crueles como ilegales (veneno, cepos), de manera que, a pesar de su reivindicación de políticas adecuadas que condujeran a la convivencia de humanos y lobos en los montes españoles, la recreación dramática de violencia irreflexiva apuntaba y acusaba inequívocamente a los campesinos y los pastores¹⁵.

15. Posteriormente, se emitieron cuatro capítulos más dedicados a esta especie en *El hombre y la Tierra*, todos ellos realizados con *sus* lobos: los tres primeros, sucesivamente en marzo y abril de 1978, se centraron en un retrato convencional del ciclo de vida de estos animales; y el último, en 1981, tuvo un carácter conmemorativo, ya después de la prematura muerte de Rodríguez de la Fuente en un accidente de aviación durante el rodaje de la *Serie Canadiense*, en el que se hacía hincapié, en oposición directa, aunque no necesariamente deliberada, en la violencia del episodio de 1977, en la cercanía de Rodríguez de la Fuente y de su equipo con *sus* lobos.

La connotación intertextual con todo el material mediático anterior, particularmente con los debates públicos, así como con la tradición cinematográfica de dramas rurales en el cine español (SILVESTRE y SERRANO, 2012), situaba el conflicto entre lobos y pastores, una vez más, en la encrucijada de modernización del país: los pastores, a través de un retrato despiadado, ocupaban simultáneamente posiciones contrapuestas en una doble dicotomía, como salvajes rurales y atrasados frente a la civilización científico-técnica que propiciaba la cercanía física y emocional con los lobos, y como exponentes, en tanto que humanos, de una civilización cruel con los animales; en cambio, los lobos, precisamente por la connotación intertextual con el experimento etológico, reforzaban su papel como símbolo de modernización en tanto que objeto y coprotagonistas de una gestión científico-tecnológica eficaz y respetuosa del patrimonio natural.

En este sentido, los lobos aquí, al igual que los capibaras, fueron (o continuaron siendo) actantes necesarios (y, dada su dilatada exposición mediática, indudablemente principales) del mensaje de concienciación sobre la crueldad de los seres humanos para con los animales, pero también de conocimiento sobre la realidad socioeconómica de España, particularmente dura en el campo, y cuyos conflictos y encrucijadas podían resolverse en clave de modernización científico-técnica.

Alimoches

El 10 de febrero de 1978, se emitió un episodio particularmente singular, de nuevo dentro de la *Serie Fauna Ibérica* de *El hombre y la Tierra*, «El buitre sabio». Más que un documental sobre alimoches en la Península, este capítulo se hizo con un formato de *making-of* clásico en el que se hacía una descripción detallada del diseño y la realización de un experimento filmado sobre determinismo genético y sus implicaciones etológicas. Como consecuencia, Rodríguez de la Fuente y los naturalistas y cineastas que trabajaban con él fueron tan protagonistas del episodio como el alimoche en el que se centraba la narrativa. Además, de acuerdo con el planteamiento, las técnicas cinematográficas jugaban un papel esencial en los procesos de construcción de conocimiento sobre la naturaleza como una herramienta científico-tecnológica adicional al dominio de diferentes aspectos de las ciencias naturales (ALCALÁ-LORENTE y TABERNERO, 2014)¹⁶.

La empresa se presentó como respuesta a un reto planteado años antes por Hugo van Lawick, conocido naturalista y documentalista a escala internacional, a Rodríguez de la Fuente durante un encuentro de ambos en África: la idea, siempre de acuerdo con el relato del propio Rodríguez de la Fuente en el capítulo, era

16. En cuanto al papel del cine como herramienta esencial de construcción de conocimiento científico, Rodríguez de la Fuente insistió reiteradamente en el comentario en la condición del episodio como una «primera vez en la historia del cine científico».

averiguar si las crías de alimoche en la península ibérica eran capaces de romper huevos de avestruz con la ayuda de piedras tal y como hacen de adultos en África, como el propio van Lawick había documentado (VAN LAWICK-GOODALL y VAN LAWICK, 1966). Si conseguían confirmar este hecho, en un momento de las vidas de los alimoches en el que aún no habían visto ningún huevo de avestruz, ni a ningún ejemplar adulto haciéndolo, demostrarían que tal comportamiento es innato y no aprendido por imitación. Este detalle de la inclusión de van Lawick subrayaba narrativamente, frente a una audiencia tan cautiva como fascinada¹⁷, la importancia y dimensión internacional del experimento. Además, enfatizaba, a su vez, la necesidad de una gestión científico-tecnológica del patrimonio natural, basada en el estudio y el rigor, como condición necesaria para el proceso de modernización del país y, por extensión con el detalle del encuentro con van Lawick, para su integración en la comunidad internacional de países avanzados que pueden producir y verificar este tipo de información.

El episodio es una historia de éxito, con su protagonista, la cría de alimoche antropomorfizada (y, por tanto, apropiada emocionalmente al igual que una mascota) con el nombre de Gaspar, rompiendo finalmente los huevos falsos de avestruz preparados por el equipo tal y como los adultos lo hacen en África. De ese modo, Gaspar se convirtió, junto con cineastas y naturalistas, y como objeto experimental, en coproductor necesario de conocimiento específicamente etológico con implicaciones genéticas, y de repercusión internacional, y, como consecuencia también, en vector de modernización tanto científica como cinematográfica. La espectacularidad de las imágenes se circunscribe aquí al retrato detallado del proceso de construcción de conocimiento en ciencias naturales y, en este sentido, el capítulo y su protagonista, más allá del éxito puntual relacionado con su emisión, se han mantenido posteriormente como referencia de calidad y rigor documental, muchas veces mediante la mención literal del título, «El buitre sabio», para referirse a los alimoches, en círculos ornitológicos y fotográficos, habitualmente compenetrados (FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ-ARROYO, 1994; PALACIOS, 2007; RODRÍGUEZ RAMIRO, 2014; GIMÉNEZ, 2018; FUNDACIÓN OSO DE ASTURIAS, 2019).

Lirones

Los capítulos «El lirón careto I y II», también dentro de la *Serie Fauna Ibérica de El hombre y la Tierra*, se emitieron los días 10 y 17 de diciembre de 1976. Puede sorprender, en principio, que Rodríguez de la Fuente dedicara dos capítulos a un pequeño roedor que él mismo describe como «insignificante [...] un perfecto

17. La serie se mantuvo durante la práctica totalidad de su emisión como uno de los programas favoritos del público, en un contexto, como ya se ha mencionado, de monopolio por parte de Televisión Española.

desconocido para la gran masa de pobladores de la Península Ibérica, aunque sea muy común en los bosques caducifolios mediterráneos». Sin embargo, pronto se justifica la atención: en el comentario y a través de una narrativa convencional de descripción del ciclo vital de los lirones, Rodríguez de la Fuente recordaba a su público que un «objetivo emocionante» de la serie era dar a conocer lo que hasta entonces había permanecido invisible y desconocido. Esto solo podía conseguirse, siempre de acuerdo con su comentario, mediante la técnica cinematográfica y la experiencia y habilidad de los naturalistas, que, al igual que diría muchas veces durante la serie, como hemos visto, permitía mostrar «por primera vez [...] a millones de espectadores [...] mundos secretos», como, en este caso, el de los lirones protagonistas de estos episodios, ocultos en sus madrigueras.

Más allá de este *leitmotiv*, el acceso científico-tecnológico a la intimidad cotidiana de los lirones como herramienta de construcción y circulación de conocimiento sobre la naturaleza, un alcaudón y un turón que intentan cazar a los lirones proporcionaron la espectacularidad y la tensión en la narrativa. Rodríguez de la Fuente utilizó las escenas de acecho y caza para establecer cuál es el papel o, más bien, la función esencial de los lirones (y con ellos, de muchos otros animales) dentro del complejo entramado de relaciones del ecosistema: «la transformación de materia vegetal en proteína animal». No hay, por tanto, crueldad en la naturaleza, donde hasta lo más aparentemente insignificante, o incluso invisible, es útil. Por su parte, los depredadores, el alcaudón y el turón, ejercen su «oficio», como ocurre con el retrato particularmente detallado, duro y reiterado en el montaje, de la caza de una de las crías de lirón por parte del alcaudón. Sin embargo, en este caso (y tal y como ocurre con las habituales escenas de depredación en la larga tradición de documentales de historia natural) no se produjo ningún tipo de respuesta o protesta masiva, como con el capítulo sobre los capibaras, aunque el horario de emisión seguía siendo el *prime time* nocturno. Esto establece una escala de diferentes grados de crueldad, donde su ejercicio y su consumo son atributos exclusivos de los humanos, opuestos a las funciones naturales de los animales.

En conjunto, Rodríguez de la Fuente construyó un relato de excelencia técnica y funcionalidad natural para dotar de relevancia a dos capítulos que, en principio, podrían haber resultado intrascendentes al centrarse en animales aparentemente carentes de la espectacularidad estética y/o de las connotaciones simbólicas que ofrecen otros (rapaces, felinos, depredadores de todo tipo, gran fauna africana, etc.), más habituales en estos productos televisivos. Su repercusión, sin embargo, se circunscribió, a partir precisamente de esa insignificancia inicial de los lirones, al ámbito emocional. En este sentido, hoy en día, estos capítulos se mencionan exclusivamente en estos términos, donde lo emocional se traduce en el recuerdo de un impacto más anecdótico que científico-técnico (IMPRESINDIBLES, 2020; SAN SEGUNDO, 2020; BBVA, 2021). En este sentido, el lirón careto se convirtió en *actante* de un discurso de visibilización de funcionalidad natural y

de la excelencia técnica, en cierto sentido compartida, en muy diferentes niveles de cotidianeidad, por animales (lirones, alcaudones, turones) y humanos (naturalistas, cineastas, públicos), lo cual contribuía al discurso más amplio y *transmediático* sobre la necesidad de apreciación del medio ambiente como vector de modernización.

CONCLUSIÓN

Capibaras, llaneros, *maceteadores*, lobos, pastores, alimoches, biólogos, divulgadores, lirones, naturalistas, cineastas y públicos muy diversos (aunque principalmente urbanos), animales humanos y no humanos protagonistas de muy diferentes historias en un complejo entramado de relaciones en sus vidas cotidianas, que hemos caracterizado como coproductores necesarios de narrativas sobre la naturaleza. Estas narrativas abordaron cuestiones tan aparentemente dispares, pero ineludiblemente interconectadas, como la violencia de los seres humanos para con los animales, la gestión mediática y sociocultural de espectáculos de crueldad, la situación socioeconómica del campo español y las posibles soluciones a conflictos y encrucijadas en clave de modernización científico-tecnológica, los mecanismos de producción y circulación de conocimiento en el ámbito de las ciencias naturales, la construcción cinematográfica de calidad y rigor técnico y documental, o la necesidad histórica y urgente de un cambio de actitud global y compartido con respecto al patrimonio natural.

Los animales no humanos protagonistas de estas narrativas (en nuestro caso, capibaras, lobos, alimoches y lirones) contribuyeron, con sus prácticas cotidianas y directamente relacionadas, tanto con las de los cineastas y naturalistas implicados en la producción de los documentales como con las de los públicos a quien las películas iban dirigidas (y, en la distancia, a los públicos que han tenido la oportunidad de contemplarlas hasta nuestros días), a construir relatos que, de muy diferentes maneras, albergan una trascendencia histórica. No cabe duda de que la caracterización de estos animales como actantes esenciales en estos procesos es, en este texto, una atribución; y, sin embargo, no cabe duda, asimismo, de que no sería posible ni tan siquiera plantear el problema sin su cualidad de *actantes* proactivos con actividades ensambladas con las de los *actantes* humanos en los entornos prácticos, relacionales y situados en los que cohabitaron, y en los que se incluyen también sus representaciones e interpretaciones a través, precisamente, de narrativas de muy diferentes tipos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. C. C.: 26 de marzo de 1974. Archivo de la Fundación Félix Rodríguez de la Fuente, carpeta 41, documento 345.
- ALCALÁ-LORENTE, Mònica y Carlos TABERNERO (2014): «The Wise Vulture, or Discourses of Modernization in Wildlife Television Documentaries in 1970s Spain», *6th International Conference of the European Society for the History of Science*, Lisboa.
- A. M.: 26 de marzo de 1974. Archivo de la Fundación Félix Rodríguez de la Fuente, carpeta 41, documento 343.
- ARMIERO, Marco (2021): *Wasteocene. Stories from the Global Dump*. Cambridge Elements in Environmental Humanities, Cambridge, Cambridge University Press.
- BBVA (2021): «¿Qué es la naturaleza para ti? Odile Rodríguez de la Fuente, bióloga», en <https://aprendemosjuntos.bbva.com/especial/felix-rodriguez-de-la-fuente-una-voz-viva-odile-rodriguez-de-la-fuente/> [12/08/2023].
- BENNETT, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.
- BERGER, John (2009): *Why Look at Animals?*, Londres, Penguin.
- BOUSÉ, Derek (2000): *Wildlife Films*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- CARANDELL, Miquel y Oliver HOCHADEL, eds. (2022): «Science at the Zoo: Producing Knowledge about Exotic Animals», *Centaurus*, 64, 3/4, pp. 561-772.
- CHRIS, Cynthia (2006): *Watching Wildlife*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- COWIE, Helen (2019): «Exhibiting Animals. Zoos, Menageries, and Circuses», en Hilda KEAN y Philip HOWELL (eds.): *Routledge Companion to Animal-Human History*, Londres / Nueva York, Routledge, pp. 298-321.
- CRONON, William (1996): «The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature», *Environmental History*, 1, 1, pp. 7-28.
- DAVIES, Gail (2000): «Science, Observation and Entertainment: Competing Visions of Postwar British Natural History Television, 1946-1967», *Cultural Geographies*, 7, 4, pp. 432-460.
- EDITORIAL (1974): «El mal gusto de un programa», *Ya*, 3 de abril de 1974. Archivo de la Fundación Félix Rodríguez de la Fuente, carpeta 41, documento 363.
- FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ-ARROYO, Fidel José (1994): «El Alimoche en el refugio de rapaces de Montejo», *Biblioteca: Estudio e Investigación*, 9, pp. 137-184.
- FOSTER, Hal, ed. (1988): *Vision and Visuality*, Nueva York, Bay Press.
- FUNDACIÓN OSO DE ASTURIAS (2019): «El buitre sabio», en <http://www.osodeasturias.es/cuaderno-de-campo/buitre-sabio/> [12/08/2023].
- GIMÉNEZ PRADAS, Carlos (2018): «El buitre sabio», en <https://enfocandodiaynoche.com/2018/07/19/el-buitre-sabio/> [12/08/2023].
- GOULD, Stephen J. (1993): «Dinomania», *New York Review of Books*, 40, 12 de agosto de 1993, pp. 51-56.
- GOUYON, Jean-Baptiste (2019): *BBC Wildlife Documentaries in the Age of Attenborough*, Londres, Palgrave.

- GREIMAS, Algirdas Julius y Joseph COURTÉS (1979): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- HARAWAY, Donna (2015): «Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin», *Environmental Humanities*, 6, pp. 159-165.
- HARAWAY, Donna J. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Nueva York, Routledge.
- HOWELL, Philip (2019): «Animals, Agency, and History», en Hilda KEAN y Philip HOWELL (eds.): *Routledge Companion to Animal-Human History*, Londres / Nueva York, Routledge, pp. 197-221.
- HOWELL, Philip y Hilda KEAN (2019): «Writing in Animals in History», en Hilda KEAN y Philip HOWELL (eds.): *Routledge Companion to Animal-Human History*, Londres / Nueva York, Routledge, pp. 3-27.
- IMPRESINDIBLES (2020): «Homenaje a Félix Rodríguez de la Fuente en 'El animal humano'», en <https://www.rtve.es/television/20200310/imprescindibles-felix-rodriguez-fuente/1686680.shtml> [12/08/2023].
- J. R. R.: 26 de marzo de 1974. Archivo de la Fundación Félix Rodríguez de la Fuente, carpeta 41, documento 325.
- LATOURETTE, Bruno (2003): «The Promises of Constructivism», en Don IHDE y Evan SELINGER (eds.): *Chasing Technoscience: Matrix for Materiality*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 27-46.
- LONG, Max (2020): «The Ciné-biologists: Natural History Film and the Co-production of Knowledge in Interwar Britain», *British Journal for the History of Science*, 53, 4, pp. 527-551.
- LOUSON, Eleanor (2018): «Taking Spectacle Seriously: Wildlife Film and the Legacy of Natural History Display», *Science in Context*, 31, 1, pp. 15-38.
- PALACIOS, César Javier (2007): «Vuelve Gaspar, el buitre sabio», en <https://blogs.20minutos.es/cronicaverde/2007/10/22/vuelve-gaspar-buitre-sabio/> [12/08/2023].
- RODRÍGUEZ DE LA FUENTE, Félix (1974): Archivo de la Fundación Félix Rodríguez de la Fuente, carpeta 41, documento 344.
- RODRÍGUEZ RAMIRO, Jonathan (2014): «El buitre sabio», en <https://www.vivecampoo.es/noticia/buitre-sabio-2643.html> [12/08/2023].
- SAN SEGUNDO, Paloma (2020): «RTVE recuerda a Rodríguez de la Fuente y su legado», en <https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/vivir/television/2020/03/14/rtve-recuerda-rodriguez-fuente-legado-3788474.html> [12/08/2023].
- SILVESTRE RODRÍGUEZ, Javier y Enrique SERRANO ASENJO (2012): «La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales en las ciudades: el pesimismo de *Surcos* (1951)», *Ager: Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural*, 12, pp. 91-116.
- SCOTT, Karen D. (2003): «Popularizing Science and Nature Programming: The Role of 'Spectacle' in Contemporary Wildlife Documentary», *Journal of Popular Film and Television*, 31, 1, pp. 29-35.

- TABERNERO, Carlos (2022a): «Wildlife Comics, or the Making of Young Naturalists in Late Franco's Spain (1969-1970)», *Journal of Science Communication*, 21, 01, A05.
- TABERNERO, Carlos (2022b): «The Case of the Killer She-Wolf. Media, Science, and the Construction of the Environment in Late Franco's Spain (1965-1978)», *Historical Studies in the Natural Sciences*, 52, 4, pp. 523-545.
- TABERNERO, Carlos (2021): *La venganza de la naturaleza. 50 narrativas en torno al medio ambiente*, Barcelona, UOC.
- TABERNERO, Carlos (2018): «The Changing Nature of Modernization Discourses in Documentary Films», *Science in Context*, 31, 1, pp. 61-83.
- TABERNERO, Carlos (2016a): «La construcción del patrimonio natural en España en el siglo XX», *Arbor*, 192, 781, a342.
- TABERNERO, Carlos (2016b): «'La libertad de todos los seres vivos'. Naturaleza, ciencias naturales y la imagen de España en la obra de Félix Rodríguez de la Fuente», *Arbor*, 192, 781, a345.
- TAGUE, Ingrid H. (2019): «The History of Emotional Attachment to Animals», en Hilda KEAN y Philip HOWELL (eds.): *Routledge Companion to Animal-Human History*, Londres / Nueva York, Routledge, pp. 345-366.
- TOMÁS, José (1974): «El hombre y la tierra», *Triunfo*, 602, 13 de abril de 1974, p. 54.
- VAN LAWICK-GOODALL, Jane y Hugo VAN LAWICK (1966): «Use of Tools by Egyptian Vulture *Neophron percnopterus*», *Nature*, 212, pp. 1468-1469.
- WHEATLEY, Helen (2013): «At Home on Safari: Colonial Spectacle, Domestic Space and 1950s Television», *Journal of British Cinema and Television*, 10, 2, pp. 257-275.

.....

CARLOS TABERNERO es profesor agregado en el Institut d'Història de la Ciència (iHC) de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Su docencia e investigación se centran fundamentalmente en los procesos de construcción, circulación y gestión de conocimiento y narrativas sobre la naturaleza, particularmente en relación con el cine y la televisión.

Animalidad y racialidad en la narrativa de Toni Morrison

Vicent Cucarella Ramon
vicent.cucarella@uv.es

INTRODUCCIÓN

Desde el llamado *Middle Passage*, o la travesía del Atlántico, el animal ostenta una relación de intersección directa con el sujeto afroamericano. El conocido como «giro animal» (*animal turn*) dentro de los estudios de humanidades y ciencias sociales ha abierto una nueva vía a través de la cual aprehender las manifestaciones literarias escritas por autores afroamericanos y centradas en las relaciones entre el animal no humano y el sujeto negro. Aunque inicialmente incardinados dentro de las teorías interseccionales tal y como las teorizó Kimberley Crenshaw a finales de 1980 y de las teorías posthumanistas *a posteriori*, los estudios sobre los animales no humanos (*animal studies*) se establecen a finales de los años noventa del siglo pasado con autores como Peter Singer (1975) o Yi-Fu Tuan (1984), entre otros, así como con su revisión de los sustratos posestructuralistas, que culminarían con la publicación póstuma, en 2006, de *L'animal que donc je suis* de Jacques Derrida y con el empuje de estudiosos como Cary Wolfe (2003) o Ralph Acampora (2006), Harriet Ritvo (2007) o Linda Kalof (2017). La constante reevaluación de estos y lo que se ha dado en llamar *Critical Animal Studies* no ha hecho sino aumentar el interés tanto sobre las diferentes presencias no humanas en diferentes campos de estudio como en el establecimiento de una mayor concienciación sobre los límites y la ética de su trato y representación cultural y ontológica. En efecto, los estudios críticos sobre el animal no humano han redibujado las relaciones entre especies y han resignificado el concepto de ética con el afán de incluir las diferentes subjetividades que habitan el mundo.

En dicha línea, Wolfe cita el argumentario de la crítica poscolonial Gayatri Chakravorty Spivak, la cual afirma que las concepciones humanistas que históricamente han asignado la categoría de quién es o no humano se han basado en «doctrines of identity of the ethical universal»¹ (2003: 7) que, así mismo, han

1. «Doctrines of identity of the ethical universal». De ahora en adelante, las traducciones del inglés al castellano son responsabilidad del autor del artículo.

servido para justificar la esclavitud, el adoctrinamiento y otras formas de opresión. Por ello, continua el crítico, y aunque la cuestión del animal no humano puede concebirse de distintas formas, al resultar «embedded within the larger context of posthumanist theory», puede contener un cierto grado de «specificity as the object of both discursive and institutional practices, one that gives it particular power and durability in relation to other discourses of otherness»² (2003: 7). Sin embargo, la representación del animal no humano en la literatura y las artes visuales conlleva un problema intrínseco que no ha pasado desapercibido en los estudios críticos sobre la llamada cuestión animal. Como explica Jason Wyckoff (2015) en «The Problem of Speaking for Animals», la dimensión ética de la aludida cuestión animal se da de bruces con un histórico dualismo lingüístico de matriz cartesiana que el crítico estadounidense inserta en lo que ha dado en llamar «dominionismo», el cual define como un sistema de conocimiento humano que no solo descarta la expresión animal, sino que «takes animals as its objects»³ (2015: 117). Ignorar no solo la capacidad cognitiva, sino también verbal del animal no humano, esto es, negar su voz propia, no solo atiende a legitimar la preponderancia del humano, su «dominio», sobre las otras especies, sino que conmina al animal no humano a ser representado siempre a través de la voz del humano. Como sugieren Daston y Mitman en *Thinking with Animals*, «thinking with animals is not the same as thinking about them»⁴ (2005: 5) y, refiriéndose a la (sobre)representación del animal no humano en las manifestaciones culturales, se terminan preguntando «in what sense is the animal a participant, an actor in our analyses?»⁵ (ibíd.).

La negación al desarrollo de una voz propia es lo que, inicialmente, equipara la representación cultural del animal no humano con el esclavo negro en las Américas. Forzados a sobrevivir en dos continentes donde habían sido llevados en contra de su voluntad desde el siglo XVIII hasta bien entrado el XIX, los esclavos negros se convirtieron en el reducto no humano de la entonces llamada «raza humana». Por ese motivo, los escritos abolicionistas en Norteamérica capitalizaron la idea del sujeto negro como un animal, desprovisto de voz, de derechos e incluso de humanidad. De hecho, la justificación de la esclavitud se asentaba, en gran medida, a través de la animalidad del esclavo afroamericano. Así, una vez adquirida la destreza de la lectura y escritura, desde las primeras manifestaciones literarias de escritores negros, como el relato de esclavos fundacional de Frederick Douglass, pasando por las narraciones de Paul Laurence Dunbar, hasta el siglo XX, las y los escritores afroamericanos han explotado la comunión interespecies entre el animal no humano y el exesclavo negro para denunciar

2. «Especificidad como objeto de prácticas discursivas e institucionales, lo que otorga un poder y durabilidad particular en relación con otros discursos de otredad».
3. «Toma a los animales como sus objetos».
4. Pensar con los animales no es lo mismo que pensar sobre ellos».
5. «En qué sentido es el animal un participante o un actor en nuestros análisis».

sus múltiples opresiones. El ya clásico estudio de Marjorie Spiegel *The Dreaded Comparison* (1988) fue pionero en la equiparación del sujeto negro con el animal a través de sus múltiples similitudes con relación a la opresión y la falta de autonomía. Como aclara Kelly Oliver:

Between oppressed peoples and animals is not just a contingency of history but a central part of Western conceptions of man, human, and animal. As a result, overcoming the denigration of oppressed peoples and revaluing them on their own terms may require attention to the man/animal opposition as it has operated in the history of Western thought (2009: 26)⁶.

A lo largo de la historia que recorre la literatura afroamericana, podemos encontrar analogías, metáforas, personificaciones o procesos de animalidad del sujeto negro con perros, pájaros, vacas, búfalos, serpientes, cuervos, ratas (en el clásico inicio de *Native Son* [1940], de Richard Wright) o mulos (quizás la analogía más explotada, como quedó patente en la obra de teatro *Mule Bone* [1930] que compusieron tumultuosamente y a cuatro manos Zora Neale Hurston y Langston Hughes). Ahora bien, dicha equiparación de la opresión racial con la del animal no ha estado exenta de críticas al manifestarse, casi en su totalidad, a través del uso del animal no humano por parte del sujeto racializado con el fin de exponer el sufrimiento del último, dejando, así, en la intemperie del olvido cualquier atisbo de reclamación de igualdad interespecies. Entre las manifestaciones artísticas que han utilizado la figura del animal no humano y su dominio para equipararlo con las vicisitudes del negro, las novelas de Toni Morrison, única escritora afroamericana galardonada con el premio Nobel de Literatura en 1993, destacan por su calidad, así como por su complejidad estilística y temática. Desde su primera novela, *The Bluest Eye* (1970), pasando por *Song of Solomon* (1978), su clásica e histórica *Beloved* (1987) o en sus últimos trabajos como *A Mercy* (2008) o *Home* (2012), Morrison reconstruye la relación entre el animal no humano y los sujetos afroamericanos con el fin de configurar metáforas de opresión o liberación y para trazar itinerarios de autodescubrimiento, así como para guarecer la consolidación de la voz pública del sujeto marginado. La pléyade de animales no humanos que pueblan la narrativa de Morrison no solo atestigua el interés de la autora por utilizar la subjetividad no humana en relación con la comunidad afroamericana y sus diversas opresiones debido al racismo imperante en su país, sino que se prestan a una revisión de su análisis a través del prisma de los estudios críticos sobre el animal.

6. «Entre la gente oprimida y los animales no solo hay un contingente histórico, sino también una parte central de las concepciones occidentales de hombre, humano y animal. Como resultado, superar la denigración de la gente oprimida y reevaluarla en términos justos requiere deparar en la oposición hombre/animal tal y como ha operado en la historia del pensamiento occidental».

Si bien es cierto que algunos críticos han señalado una incipiente agenda antiespecista en la narrativa de Morrison, como es el caso de Tadd Ruetenik (2010), lo cierto es que la imagen del animal no humano en las obras de la autora permite trazar el recorrido que sigue la evolución desde unos primigenios procedimientos de racialización del sujeto negro a través del animal, para evolucionar estableciendo una relación literaria que se ha dado en llamar *interspecies affection* en sus últimas obras. Se podría afirmar que la autora de *Beloved* evoluciona, al tiempo que se expanden los estudios interseccionales, en referencia a la «cuestión animal» desde unas primeras y tímidas posiciones conservadoras, en las cuales el animal se utiliza para acentuar la racialización del sujeto negro, que sirve así como metáfora para ejemplificar la animalización racista del ciudadano afroamericano, hasta planteamientos posthumanistas en los que la comunión entre especies, o lo que se ha dado en llamar *becoming-animal*, resignifica la relación entre el animal no humano y el sujeto negro desde la inclusión, la igualdad y los lazos históricos comunes de opresión y maltrato. De este modo, y como intentaré exponer en el análisis que ofrezco a continuación, el viaje ontológico centrado en la intersección entre animalidad y racialidad que se encuentra en las novelas de Morrison ejemplariza la evolución no solo crítica, sino también artística de la representación literaria del animal en las últimas décadas.

THE BLUEST EYE: EL SACRIFICIO DEL PERRO BÍBLICO

Con su novela de debut, *The Bluest Eye*, publicada en 1970, Toni Morrison entraba en la historia de la literatura (afro)americana por la puerta grande. En ese período, con los coletazos del movimiento *Black Is Beautiful*, el florecimiento del segundo renacer de la literatura negra en lo que se llamó *Black Arts Movement* y los debates sobre el derecho a la educación para la población afroamericana (espoleados por la histórica aceptación de Ruby Bridges en una escuela para niños blancos en 1960), Morrison presentaba una *opera prima* en la que la protagonista, la pequeña Pecola, era víctima de las perversiones de la educación segregada y por su obsesión al interiorizar los cánones de belleza blanca que la convertían en una persona fea y despreciable. Todo esto, unido a la desestructuración congénita de una familia (a la cual Morrison contestaba aludiendo al infame estudio «The Moynihan Report», que popularizó en 1965 el racista Daniel Patrick Moynihan), que paradójicamente se apellida Breedlove (literalmente «engendrar amor»), y a los valores autodestructivos que sus padres le habían inculcado, hacía que la pequeña perdiera el juicio al final de la novela por su obsesión por tener los ojos azules y al ser el recipiente del autoodio y la violencia que rezumaba su padre, quien terminaría de destruir a su hija al violarla y dejarla embarazada. El estertor con el que fue recibida esta explosiva novela de debut hizo que Morrison consiguiera atención como escritora desde el primer momento.

Con los años, *The Bluest Eye* ha terminado siendo mucho más que la primera novela de la única mujer negra galardonada con el premio Nobel de Literatura. En la actualidad, la historia de la pequeña Pecola es un tratado perfecto de la perversión idiosincrática con la que los Estados Unidos han intentado moldear al sujeto negro y el enorme peligro social y cultural que supone adoptar tales valores de exclusión y odio. Más allá del simbolismo animal del pájaro enjaulado con el que algunos críticos han leído la subjetividad de la pequeña (VEGA, 2000), me interesa, en nuestro contexto, centrarme en el rol que el animal no humano juega dentro del ignominioso panorama en el que crece Pecola. En especial, el perro juega un papel simbólico fundamental. A lo largo de la novela, la pequeña es sistemáticamente comparada con un perro: «Where your socks? You're as barelegged as a yard dog»⁷ (MORRISON, [1970] 1994: 51), incluso cuando es incapaz de contener su enfado –«like a hot-mouthed puppy, laps up the dredges of her shame»⁸ (MORRISON, [1970] 1994: 50)– o se pasea por la casa con «a white tail»⁹ (MORRISON, [1970] 1994: 31).

Sin embargo, el momento más representativo de la novela acontece cuando Pecola, cansada y humillada por no tener los ojos azules, acude al santero Soaphead Church con la esperanza de que le proporcione su deseo máspreciado. Church, que es, en realidad, un timador, le promete que tendrá los ojos azules si sacrifica a Bob, el perro sin raza que la acompaña. De este modo, el perro, en una escala de degradación inferior a la de la niña (sus ojos son descritos como «liquid eyes, matted in the corners with what looked like green glue»¹⁰ (MORRISON, [1970] 1994: 175), en una alusión directa a la fealdad de sus ojos, incluso peor vistos que los de Pecola), se convierte en el chivo expiatorio de las frustraciones y los deseos no cumplidos de la protagonista. En pocas palabras, el autoodio se libera a través del odio. En este caso, utilizando al animal no humano para el sacrificio ontológico.

El perro adquiere, en este episodio alegórico, el rol bíblico del sacrificio redentor. Como se ha estudiado en detalle, especialmente en el volumen editado por Shirley A. Stave *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities* (2006), las alusiones bíblicas son consustanciales a la obra de la escritora de Ohio. Sin embargo, en *The Bluest Eye*, el perro Bob se transmuta, en un proceso de redención frustrada que apunta al amargo proceso de conciencia de la racialización de la protagonista, en una suerte de «nuevo cordero de Dios» que no solo no quita el pecado (original) de los sujetos negros, en una referencia directa al pecado de la negritud que los exégetas puritanos concibieron para justificar la esclavitud, sino que refuerza la imposibilidad de la eventual redención nacional a través de la inclusión. Bob, el animal no humano que se sacrifica a favor de un ideal de belleza

7. «¿Dónde están tus calcetines? Vas con los pies descalzos como un perro de corral».

8. «como un ávido perro que da lengüetazos a su vergüenza enharinada».

9. «una cola blanca».

10. «ojos líquidos, enmarañados por las esquinas con lo que parecía pegamento verde».

irrealizable. Si en la eucaristía cristiana se ingiere el cordero de Dios en aras de una salvación común, el perro de Pecola ingiere el veneno que la niña le proporciona en su estéril búsqueda de un nuevo e inasible ser. La conciencia racializada de la protagonista es formalmente destruida por el santero que la amonesta por haber envenenado al perro, consumándose así el engaño al que ha sido sometida. En realidad, nunca hubo esperanza en el sacrificio. En realidad, el pecado que restaura el cordero de Dios en la Biblia se refuerza en la devastada comunidad afroamericana a través del embuste de Sopheaded Church y la inmolación en vano de la única presencia en la novela, la del perro Bob, que no constituye un peligro para Pecola.

Así pues, lejos de utilizar al animal no humano como un ser semejante, Morrison indaga en la corrupción ideológica que ha ligado al sujeto negro y al perro como enemigos históricos en la esclavitud. En *The Bluest Eye*, Morrison, como afirma Kelly Oliver, pervierte «the relationship between human and animal»¹¹ y asume «the Cartesian subject that has been part and parcel of the history of the denigration of animals and that, in turn, is used to justify the denigration of people figured 'like them'»¹² (2009: 26).

Si bien es cierto que la escritora afroamericana está lejos de defender la agenda antiespecista, es igual de certero admitir que, tal y como explica Claudia Alonso-Recarte, en las primeras manifestaciones literarias morrisonianas «there seems to be, for the most part, consensus regarding the fundamentally anthropocentric role that animal symbolism plays»¹³ (2021: 88).

BELOVED: EL GALLO Y LA (IM)POSIBILIDAD DEL LENGUAJE AHUMANO

Las coordenadas antropocéntricas con respecto al animal no humano que Morrison emplea en su primera novela se repiten en sus siguientes trabajos. De especial interés para esta lectura tamizada por los estudios críticos sobre el animal no humano es la novela más aclamada de nuestra autora: *Beloved* (1987). Ovacionada como la gran novela estadounidense del siglo XX, *Beloved* reescribe el momento y las consecuencias que vivió la esclava Margaret Garner al ser descubierta, en 1856, mientras intentaba escapar del país en dirección a Canadá y matar a su hija más pequeña para evitarle el sufrimiento de volver a vivir bajo el yugo de la esclavitud. Sin embargo, la novela es mucho más que el ficcionado momento histórico de Garner, pues se erige en el correctivo cultural que contesta

11. «la relación entre el animal y el humano».

12. «el sujeto cartesiano que ha sido parte integrante de la historia que ha denigrado a los animales y que, al mismo tiempo, se usa para justificar la denigración de la gente que es 'como ellos'».

13. «parece haber un consenso mayoritario en el fundamental rol antropocéntrico que presenta en su simbología animal».

los vacíos, tanto intelectuales como personales, que dejaron sin cubrir las narraciones de esclavos del siglo XIX. Aunque leída como una narrativa de neoesclavitud, en realidad, la novela es un compendio de las diferentes articulaciones ontológicas adscritas, aunque históricamente negadas, al sujeto negro.

En la historia, Sethe y su hija Denver se refugian en la casa de Baby Suggs (suegra de la protagonista) del retorno del fantasma adulto de Beloved, la hija que Sethe estranguló para salvar de la esclavitud y que vuelve al terreno de los vivos para torturar a su madre y su concepto de maternidad. El relato se articula, en gran medida, gracias a la llegada a la casa de Paul D, antiguo compañero de Sethe en la plantación del esclavista Schoolteacher, y coprotagonista, en clave masculina, de las atrocidades que el sistema esclavista inflige al sujeto negro. Es de hecho Paul D, sin duda uno de los personajes morrisonianos más interesantes y estimulantes de su narrativa, quien presenta una relación más directa con la animalidad y con el animal no humano¹⁴.

Degradado y maltratado en la plantación esclavista, donde es obligado a llevar un bozal que le impide comunicarse, Paul D sufre una de las peores condenas al no poder hablar para expresar su sufrimiento y dolor (también físico): «how ofended the tongue is, held down by iron, how the need to spit is so deep you cry for it»¹⁵ (MORRISON, 1987: 71). Su frustración es tal que la presencia del gallo, llamado irónicamente Mister, que camina por el corral y canta cada mañana, se vuelve insoportable:

Mister was allowed to be and say what he was. But I wasn't allowed to be and say what I was. Even if you cooked him you'd be cooking a rooster named Mister. But wasn't no way I would be Paul D again, living or dead. Schoolteacher changed me. I was something else and that something was less than a chicken sitting in the sun on a tub (MORRISON, 1987: 71)¹⁶.

Más allá de que, como afirma Susana Vega González, lo que Paul D «found most humiliating was the stare and the apparent smile of Mister, the rooster whom he had helped to hatch»¹⁷ (2000: 79), una revisión de la analogía entre los dos personajes nos lleva a pensar cómo Morrison proyecta en el gallo todo lo que Paul D aspira a ser. Teniendo en cuenta que gallo, *cock* en inglés, comparte el

14. La novela es excelsa en simbología mítica y en rituales africanos. Para el propósito de este artículo me centraré en la relación real –no mítica– del sujeto negro con el animal no humano. Para un estudio detallado de la simbología animal africana que hunde sus raíces en varios rituales paganos, véase el monográfico de Justine Tally *Beloved: Origins* (2009).

15. «qué derrotada está la lengua, reprimida por hierro, y tan perentoria es la necesidad de esputar que lloras por ello».

16. «A Mister se le permitía estar y expresar qué era. Pero a mí no se me permitía ser y decir lo que era. Incluso si lo cocinaran, cocinarían a un gallo llamado Mister. Pero de ningún modo podría yo ser Paul D de nuevo, ni vivo ni muerto. Schoolteacher me cambió. Yo ya era algo diferente, y eso diferente era menos que un pollo sentado al sol en un cubo».

17. «encontraba más humillante era la mirada, y la sonrisa aparente de Mister, el gallo al que había ayudado a salir del cascarón».

significado con el término *slang*, de pene, el rol del gallo en relación con la masculinidad del esclavo es más que evidente. Tal y como afirma Nancy Kang, «given American society's inflated symbolic investment in the black penis, the significance of 'cock' is evident [...] as synonym for the phallus»¹⁸ (2003: 848). De hecho, cuando los esclavos de la plantación escapan, pero son aprehendidos, lo cual conlleva que Sixo sea quemado vivo, Paul D otea al gallo mientras escucha cuál es su verdadero valor para el amo: «the dollar value of his weight, his strength [...] his penis and his future»¹⁹ (MORRISON, 1987: 267). La supresión de su sentido de la masculinidad a través de la alusión al pene y al gallo-*cock*-, y que el ave pavonea por toda la plantación, sirve como un aviso de la deshumanización del hombre negro bajo el régimen esclavista. De nuevo, el animal no humano sirve para referir el sufrimiento del humano bajo un mismo sistema de servitud.

Sin embargo, la analogía entre el gallo y el esclavo afroamericano se tiñe de ecos antropocéntricos cuando nos fijamos en la importancia de la voz y la comunicación. Si es de sobra conocido que una de las primeras manifestaciones de la esclavitud afroatlántica fue la de separar a los africanos para que no se pudieran comunicar entre sí, lo cual conllevó a un silencio nacional de la voz del negro en la sociedad norteamericana, Morrison revisita este hecho fundamental para la historia del pueblo afroamericano a través de Mister. Así, uno de los aspectos que más frustra a Paul D en su relación con el gallo es que este pueda cantar todas las mañanas y gritar, si quiere lamentarse por cualquier situación. Por el contrario, el bozal que impide hablar o comunicarse al esclavo le imposibilita pronunciar cualquier sonido, tal y como él se queja amargamente a Sethe cuando recuerda su trauma con Mister: «I have never talked about it. Not to a soul. Sang it sometimes, but I never told a soul»²⁰ (MORRISON, 1987: 71). Es decir, la contraposición entre cantarlo o contarlo, esto es, entre emitir sonidos o articular un discurso, separa al humano del animal no humano del acto de la comunicación, estableciendo así una diferencia ontológica que entronca, de nuevo, con el «anthropocentric role» (ALONSO-RECARTE, 2021: 88) que el animal no humano juega en las primeras obras de Morrison.

La autora insiste, pues, en la idea de que el lenguaje es un atributo humano y nos separa del resto de las especies²¹. Si, como explica Kelly Oliver en *Animal Lessons*, «man's reason and language are not higher forms of animal reason or animal speech, but altogether different forms of reason and language»²² (2009:

18. «dado el apabullante simbolismo del pene negro en la sociedad estadounidense, el significado de 'cock' (aquí en la acepción de lenguaje de jerga entendido como 'polla') es evidente [...] como sinónimo de falo».

19. «el valor monetario de su peso, su fuerza [...] su pene y su futuro».

20. «Nunca he hablado sobre eso. A nadie. Lo he cantado a veces, pero no lo he contado a nadie».

21. En su discurso al recoger el premio Nobel de Literatura en 1993, Morrison volvió a emplear la metáfora del lenguaje a través de la voz de un pájaro.

22. «la razón y el lenguaje del humano no son formas más elevadas del habla o la razón del animal, sino formas diferentes de razón y lenguaje».

47), Morrison desatiende la naturaleza ahumana del lenguaje que Derrida teorizó. Para el pensador francés, si el humano ha hablado siempre del animal como entidad singular, este ha sido condenado a jugar un rol donde no le es permitido el lenguaje –«alógicos»– y, por tanto, no puede responder. En este sentido, Cary Wolfe mantiene que la deconstrucción derridiana del lenguaje no solo manifiesta que el lenguaje es ahumano, sino que la «theorization of language in terms of the inhuman trace [...] seems in many ways closer to more sophisticated contemporary notions of communication as an essentially ahuman dynamic»²³ (2003: 79). Por ello el crítico concluye que «language does not answer the question, What's the difference between human and animal? Rather, it keeps the question alive and open»²⁴ (WOLFE, 2003: 47). Dicha cuestión inconclusa será explorada por Morrison en novelas más recientes a través de la hibridación interespecies y el «humanimalismo».

A MERCY: LA COMUNIÓN HUMANIMAL INTERÉTNICA

Tal y como se ha apuntado más arriba, la relación entre el humano y el animal no humano se explora con una visión no solo más crítica, sino más empática en las últimas novelas de la autora. En ellas, Morrison ficciona diferentes relaciones bajo el prisma de lo que se ha dado en llamar hibridación interespecies. Un ejemplo de este cambio temático lo encontramos en *A Mercy*, publicada en 2008. La novela es una estimulante reflexión sobre los avatares de una joven negra, Florens, a la que su madre abandona para que sea cuidada en una plantación. Uno de los rasgos más interesantes de la novela es que presenta una Norteamérica prerracial, esto es, en los últimos años del siglo XVII, cuando los colonos puritanos empezaban a engendrar la idiosincrasia del país. Mientras Florens crece y madura junto a sus dueños Jacob y Rebekka Vaark en la mansión que anida en la plantación, se rodea de otros esclavos –blancos y negros–, así como de Lina, cautiva nativo-americana, y de Dolor, cuya etnia se desconoce a lo largo del relato.

La historia se estructura a través del viaje que Florens emprende en búsqueda de un negro libre con el que ella tiene una relación especial. Sin embargo, la novela, hasta cierto punto una precuela de *Beloved*, también articula procesos de sororidad y afecto interespecies que merecen ser resaltados. De hecho, la mera proyección de un sistema de esclavitud interétnico cambia el paradigma de la historia mayoritariamente aceptado en Estados Unidos y amplía el espectro de opresión a otras subjetividades. En efecto, es esta convivencia interétnica la que

23. «la deshumanización del lenguaje en términos del trazo humano (...) parece estar, en muchos sentidos, más cerca de nociones contemporáneas de comunicación más sofisticadas como dinámica esencialmente ahumana».

24. «el lenguaje no responde la pregunta ¿cuál es la diferencia entre humano y animal?, sino que más bien la deja viva y abierta».

estimula el relato al concertar una cosmovisión plural de la realidad norteamericana del siglo XVII. Al tiempo, Morrison imbrica la redefinición de la autonomía de la protagonista a través del simbolismo animal. Sin embargo, esta vez se aleja de la mirada antropocéntrica para formular una comunión interespecies que entronca con lo que en los estudios críticos del animal se ha reformulado como «becoming-animal»²⁵ (DELEUZE y GUATTARI, 1987: 272).

Mientras Florens se autodescubre y construye su yo autónomo en la mansión, sus conversaciones con Lina la ayudan a conectarse con los mitos fundacionales no institucionales que han forjado el país. Así, Florens se queda fascinada con la leyenda sobre el águila caída que, en las palabras de la nativo-americana, simboliza la fundación de lo que hoy conocemos como Estados Unidos (MORRISON, 2008: 59-60). Más allá del simbolismo nacional que se colige de la historia,²⁶ para la joven negra el águila se convierte en el animal no humano que la impele a interrogarse sobre su devenir en el futuro: «where is she now?»²⁷ (MORRISON, 2008: 60). Desde ese momento y hasta el final de la novela, tal como pasa con la sororidad interétnica que se desarrolla entre Lina y la joven afroamericana, la subjetividad de la mítica águila se imbuirá dentro de Florens, tanto que la muchacha transmutará en ella en más de una ocasión: «I am born with, outside, yes, but inside as well and the inside dark is small, feathered and toothy»²⁸ (MORRISON, 2008: 113, énfasis mío).

El momento más revelador es cuando la joven se enfrenta a su amante, un negro libre que intenta desafiar su autoridad. Es en ese momento cuando, en el advenimiento de *becoming-animal*, se produce una transformación simbólica en el animal que ayuda a Florens a superar su autonomía subyugada. La joven se transforma en el águila, esto es, se produce una suerte de «copresencia»²⁹ (DELEUZE y GUATTARI, 1987: 273) que redefine su legitimidad e igualdad con el afroamericano libre: «Feathers lifting, I unfold. The claws scratch and scratch until the hammer is in my hand»³⁰ (MORRISON, 2008: 140). Este revelador episodio, donde se consolida la «creation of a new ontology» (RAMOS-GAY y ALONSO-RECARTE, 2021: 175)³¹, es verbalizado al final de la novela por la misma protagonista: «I am a thing apart»³² (MORRISON, 2008: 113).

De este modo, y con la comunión interespecies otorgando a Florens una agencia individualizada y un nuevo sentido de ser, la joven despidе el relato de forma

25. «animalizarse».

26. Para un análisis de este tema con relación al relato mítico de Lina, véase el capítulo tercero del libro *Sacred Femininity* (CUCARELLA, 2018).

27. «¿dónde está ella ahora?».

28. «he nacido con el exterior, sí, pero dentro, como los oscuros adentros, es pequeño, alado y dentado».

29. «copresencia».

30. «Con las alas elevándose, me despliego. Las garras arañan y arañan hasta que el mazo está en mi mano».

31. «creación de una nueva ontología».

32. «soy una cosa aparte».

abierta, pero con determinación y solidez: «I have no shoes. I have no kicking heart no home no tomorrow [...] The feathers close»³³ (MORRISON, 2008: 156). Esas alas cerradas terminan simbolizando el lugar donde debe permanecer y no huir. Es decir, acaba encontrando su lugar y su sentido del yo en un saludable y curativo «composing a body with the animal»³⁴ (DELEUZE y GUATTARI, 1987: 302).

HOME: DE CABALLOS Y HOMBRES AFROAMERICANOS

En la penúltima novela que escribió Toni Morrison, la presencia del animal no humano no solo representa un tema cardinal de la simbología argumental, sino que se convierte en la poderosa imagen que abre las páginas del relato. La novela, titulada *Home* y publicada en 2012, cuenta el viaje de vuelta a Estados Unidos de un veterano de guerra afroamericano, llamado Frank Money, cuando recibe una llamada de socorro para salvar a su hermana Cee. La vuelta a ese hogar que reclama el título se vuelve un viaje a *la* Homero, donde el protagonista debe hacer frente a una pléyade de traumas y violencias que asolan tanto su vida como la de su hermana. Al tiempo, la novela se puede leer como una meditación introspectiva del sentido de masculinidad negra que acecha la conciencia afroamericana desde los tiempos del sistema esclavista. Es, de hecho, en esa intersección entre masculinidad, subjetividad y fortaleza donde el caballo se une a la compleja historia del hombre negro en Estados Unidos.

Home empieza con una imagen majestuosa. En una especie de preludeo a la historia memorística, Frank recuerda cómo de pequeño llevó a Cee a observar los caballos de una granja cercana. El grandioso espectáculo se complementa al contemplar la manera en la que los dos caballos se enzarzan en una regia pelea descrita en términos míticos. Al regreso a casa después del mayestático momento, los niños son testigos de una imagen aterradora: unos hombres blancos entierran el cuerpo de un desconocido y violentado hombre negro, dejando una inquietante mano en la intemperie. Así pues, el enigma de los caballos con el entierro del desconocido abre la puerta a un relato lleno de secretos, memorias reprimidas y traumas inapelables.

La imagen inicial posiciona al animal no humano, en este caso el caballo, como algo más que un símbolo o metáfora. Los equinos son percibidos en toda su rotundidad y belleza³⁵.

33. «No llevo zapatos. Ni tengo un corazón pateante, ni hogar, ni futuro. Las plumas se han cerrado».

34. «compuesto entre el cuerpo y el animal».

35. Como ya hiciera con su primera novela *The Bluest Eye* (1970), Morrison vuelve a proponer al lector un pacto tácito sobre la narración y el sujeto que se autonarra. En este caso, las secciones del relato narrado por Frank Money aparecen en cursiva para resaltar sus propias vivencias, al tiempo que sirven a la autora, desde el punto de vista narrativo, para experimentar con la focalización y presentar la historia desde varios puntos de vista. Así pues, las cursivas de la novela se reproducen aquí tal y como aparecen en el libro.

Their raised hooves crashing and striking, their manes tossing back from wild white eyes. They bit each other like dogs but when they stood, reared up on their hind legs, their forelegs around the withers of the other, we held our breath in wonder. One was rust-colored, the other deep black, both sunny with sweat (MORRISON, 2012: 3)³⁶.

Sin embargo, el detalle que más claramente los determina es cómo se percibe su subjetividad: «They rose up like men. We saw them. Like men they stood»³⁷ (MORRISON, 2012: 3). Desde el principio del relato hasta que se descubre quién es el hombre negro enterrado, los caballos van a trascender la subjetividad no humana y van a pasar a ser identificados con el desconocido acaeciendo una emblemática simbiosis interespecies. Tanto es así que ya desde las primeras líneas Frank admite que las dos subjetividades van a ser una: «I really forgot about the burial. I only remembered the horses. They were so beautiful. So brutal. And they stood like men»³⁸ (MORRISON, 2012: 5). Durante toda la novela, la historia inicial de los caballos, junto al misterio del hombre negro enterrado, se entrelaza con las vicisitudes e intimidades que Frank va revelando. El enigma que abre la novela deviene, de esta forma, una singularidad consustancial a las características del sujeto afroamericano. Una vez avanzada la lectura, el dilema se va resolviendo. El hombre enterrado resulta ser el padre de Jerome, un niño obligado a luchar contra su propio padre, quien se sacrifica por su retoño para evitar las nefastas represalias del grupo de hombres blancos que los obliga a enfrentarse.

Aunque de nuevo Morrison emplea el tema del sacrificio del sujeto racializado, en el caso de *Home* la subjetividad del padre de Jerome se une a la de los caballos en una simbiosis mítica³⁹ que rezuma resiliencia y dignidad, consumándose así lo que Ralph R. Acampora, en *Corporal Compassion: Animal Ethics and Philosophy of Body*, llama «bodiment» (2006), es decir, la posible encarnación de dos sujetos –que no especies– «inside of the body one calls one's own»⁴⁰ (ACAMPORA, 2006: 38). De este modo, la valentía que emana de la descripción de los equinos no solo se equipara a la del hombre negro, sino que se transforma en él. De hecho, cuando Frank y Cee descubren quién era realmente el hombre que habían visto enterrar en su niñez, los dos resuelven darle una sepultura digna

36. «Sus pezuñas alzadas colisionando y golpeándose, sus crines descendiendo desde sus salvajes ojos blancos. Se mordían como perros, pero cuando se levantaban, se erigían en sus patas traseras, con sus patas delanteras entrelazándose con las del otro, nosotros conteníamos la respiración asombrados. Uno era color de color marrón y el otro azabache, ambos brillantes del sudor».

37. «Se levantaban como hombres. Los vimos. Erguidos como hombres».

38. «Realmente me olvidé del entierro. Solo me acordaba de los caballos. Eran realmente hermosos. Brutales. Y erguidos como hombres».

39. Para un estudio en profundidad del valor mítico del caballo en *Home*, véase el artículo «'They stood like men': Horses, Myth, and Carnophallogocentrism in Toni Morrison's *Home*» (ALONSO-RECARTE, 2021).

40. «dentro del cuerpo que uno llama propio».

bajo el epitafio: «Here stands a man»⁴¹ (MORRISON, 2012: 175), lo cual, como pertinentemente apunta Roynon, remite al final de la *Ilíada* y a la importancia de los caballos (2013: 126).

Como ya sucediera con *A Mercy* con relación a la joven Florens, en *Home* Morrison cierra el círculo de la hibridación interespecies ligada a los procesos de racialización y violencia a través de la identidad compartida, tal y como la ha estudiado Matthew Calarco. Si en su obra Calarco distingue tres ejes ligados a la ética animal posthumana (identidad, diferencia y distinción), en *Home* Morrison apela a la «identidad compartida» para mitificar la lucha de los seres violentados con el ánimo de crear «ontologies [...] that challenge the status quo and that lead to new ways of being»⁴² (CALARCO, 2015: 57). Así, las últimas novelas de la autora de *Song of Solomon* asientan una «interespecies identity»⁴³ (NAYAR, 2014: 3) que vincula la ontología afroamericana con la del animal no humano en total igualdad y respeto.

CONCLUSIÓN

Aunque analizada desde múltiples puntos de vista y desde teorías críticas heterodoxas, la fecunda y extensa obra de Toni Morrison también concede evaluar su evolución estilística y temática en relación con la representación del animal no humano en su producción narrativa. El inexorable progreso tanto estilístico como temático de esta se entiende dentro del contexto que acompaña el paulatino desarrollo de los estudios sobre el animal. Tomando el ejemplo de las narraciones de esclavos del siglo XIX, Morrison inicia su trayectoria literaria utilizando tanto la presencia como la simbología del animal no humano para resaltar la denuncia que permea el trato vejatorio al que se ha sometido al sujeto negro en Norteamérica. La autora de Ohio agrega la violencia y brutalidad que anega a la comunidad afroamericana desde la esclavitud y hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX a una simbología animal en la que los dos componentes no son equiparados a ningún nivel. Es decir, el sufrimiento del afroamericano se relata a expensas del sufrimiento, o la muerte, del animal no humano, lo cual constituye un sacrificio antropocéntrico, y en última instancia estéril, en donde la comunión interespecies se descarta para centrarse en la perversa historia de atropellos contra el humano racializado. Ya entrado el siglo XXI y en pleno establecimiento del llamado *animal turn*, siguiendo a Harriet Ritvo (2007), las últimas novelas de la autora evidencian un cambio en tono y en aproximación a la relación del animal no humano con el sujeto racializado en Norteamérica.

41. «Aquí yace un hombre».

42. «ontologías que retan al *statu quo* y que remiten a nuevas formas de ser».

43. «identidad interespecies».

De este modo, tanto en *A Mercy* como en *Home*, Morrison recrea una hibridación interespecies que se puede leer como el proceso de *becoming-animal*, es decir, una simbólica y férvida comunión de subjetividades que equipara sujetos con el fin de superar tanto el especismo como el racismo.

Así, y mediante una lectura de sus novelas a través de los estudios críticos del animal, se puede examinar cómo la narrativa de Toni Morrison progresa de una creación del animal no humano desde el punto de vista antropocéntrico y espurio hasta la consolidación de una imagen literaria de hibridación y empatía, esto es, de una continua lucha conjunta a través de una representación cultural que se rige por una «shared sentience»⁴⁴ (2014: 40), en palabras de Cynthia Willett, así como por un intento de dilatar las vistas de una mirada interespecies que comparten un mismo deseo consustancial de libertad e igualdad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACAMPORA, Ralph R. (2006): *Corporal Compassion: Animal Ethics and Philosophy of Body*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- ALONSO-RECARTE, Claudia (2021): «They stood like men': Horses, Myth, and Carnophallogocentrism in Toni Morrison's *Home*», *MELUS*, 46, 2, pp. 87-110.
- CALARCO, Matthew (2015): *Thinking through Animals: Identity, Difference, Indistinction*, Stanford, Stanford University Press.
- CRENSHAW, Kimberley (1989): «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics», *University of Chicago Legal Forum*, 1, pp. 139-167.
- CUCARELLA RAMON, Vicent (2018): *Sacred Femininity and the Politics of Affect in African American Women's Fiction*, València, PUV.
- DASTON, Lorraine y Gregg MITMAN, eds. (2005): *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, Nueva York, Columbia University Press.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, traducción de Brian Massumi, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- DERRIDA, Jacques (2006): *L'animal que donc je suis*, París, Galilée.
- KALOF, Linda, ed. (2017): *The Oxford Handbook of Animal Studies*, Oxford, Oxford University Press.
- KANG, Nancy (2003): «To Love and Be Loved: Considering Black Masculinity and Misandric impulse in Toni Morrison's *Beloved*», *Callaloo*, 26, 3, pp. 836-854.
- MORRISON, Toni (2012): *Home*, Londres, Vintage.
- MORRISON, Toni (2008): *A Mercy*, Londres, Chatto & Windus.

44. «sintiencia compartida».

- MORRISON, Toni (1994): *The Bluest Eye*, Nueva York, Washington Square Press.
- MORRISON, Toni (1987): *Beloved*, Nueva York, Alfred Knopf.
- NAYAR, Pramod K. (2014): *Posthumanism*, Cambridge, Polity Press.
- OLIVER, Kelly (2009): *Animal Lessons: How They Teach Us to Be Human*, Nueva York, Columbia University Press.
- RAMOS-GAY, Ignacio y Claudia ALONSO-RECARTE (2021): «On Long-lasting Humanimal Friendships: Gayness, Aging, and Disease in *Lily and the Octopus*», en Josep M. ARMENGOL (ed.): *Aging Masculinities in Contemporary U.S. Fiction*, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 171-188.
- RITVO, Harriet (2007): «On the Animal Turn», *Daedalus*, 136, 4, pp. 118-122.
- ROYNON, Tessa (2013): *Toni Morrison and the Classical Tradition: Transforming American Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- RUETENIK, Tadd (2010): «Animal Liberation or Human Redemption: Racism and Speciesism in Toni Morrison's *Beloved*», *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment*, 17, 2, pp. 317-26.
- SINGER, Peter (1975): *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals*, Nueva York, HarperCollins.
- SPIEGEL, Marjorie (1988): *The Dreaded Comparison: Human and Animal Slavery*, Nueva York, Mirror Books.
- STAVE, Shirley A., ed. (2006): *Toni Morrison and the Bible: Contested Intertextualities*, Nueva York, Peter Lang.
- TALLY, Justine (2009): *Beloved: Origins*, Londres, Routledge.
- TUAN, Yi-Fu (1984): *Dominance and Affection: The Making of Pets*, New Haven, Yale University Press.
- VEGA GONZÁLEZ, Susana (2000): «Broken wings of freedom: bird imagery in Toni Morrison's novels», *Revista de Estudios Norteamericanos*, 7, pp. 75-84.
- WILLETT, Cynthia (2014): *Interspecies Ethics*, Nueva York, Columbia University Press.
- WOLFE, Cary (2003): *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, Chicago, University of Chicago Press.
- WYCKOFF, Jason (2015): «The Problem of Speaking for Animals», en Elisa AALTOLA y John HADLEY (eds.): *Animal Ethics and Philosophy: Questioning the Orthodoxy*, Londres, Rowman & Littlefield, pp. 117-132.

.....
VICENT CUCARELLA RAMON es profesor en el Departament de Filologia Anglesa i Alemanya en la Universitat de València y es especialista en las literaturas de Estados Unidos y Canadá. Forma parte del grupo investigación «Culturas Literarias y Visuales del Animal» (CULIVIAN-GIUV2020-486).

(Re)presentar al animal vivo en la escena francófona contemporánea

El caso de *Temple du présent – Solo pour octopus* (2021)

María Teresa Lajoine Domínguez
maria.t.lajoine@uv.es

Reus, Barcelona, Madrid, París, Montpellier, Turín o Wrocław son algunas de las ciudades que han programado la *performance* *Accidens. Matar para comer* (2005) del dramaturgo y director hispanoargentino Rodrigo García. El que fuera director del Centre Dramatique National (CDN) de Montpellier y creador de la compañía La Carnicería Teatro define esta propuesta como un poema visual en el que compartir el tiempo de agonía de un ser vivo (GARCÍA, 2014). Esa agonía no es otra que la de un bogavante que, como reza la segunda parte del título, el actor Juan Lorente mata ante el público para cocinarlo y posteriormente comerlo. Durante los aproximadamente treinta minutos de duración de la obra, esta se desarrolla en un sepulcral silencio solo roto por los latidos amplificados del crustáceo y la voz de Louis Armstrong en *What a Wonderful World*, canción con la que concluye la representación y que se superpone al texto proyectado sobre imágenes del mar. A lo largo de los años, ciudades y escenarios, la *performance* no ha estado exenta de polémicas. En 2007, la Generalitat de Cataluña retira la obra que debía presentarse en el ciclo *Radicals* del Teatre Lliure de Barcelona. La policía prohíbe la representación en la ciudad de Turín. Los espectadores polacos denuncian en 2009 una *performance* que consideran, en realidad, un acto de tortura. Seis años después, en 2015, en París y Montpellier se recogen firmas y se convocan concentraciones a las puertas del teatro para su cancelación.

La polémica en torno a la muerte del bogavante, pero sobre todo el rechazo que esta suscita entre una parte no desdeñable de los espectadores, confiere a *Accidens* un significativo valor de termómetro social. El debate generado es, en este sentido, sintomático de un cambio profundo en la percepción hacia los animales no humanos que pone directamente en cuestión los fundamentos de la «máquina antropológica» (AGAMBEN, 2006) que había posibilitado su constitución en

cuanto otredad radical de los humanos. Así pues, el reconocimiento de la capacidad de sufrir que ambos compartimos –algo que autores como Jeremy Bentham o Jean-Jacques Rousseau ya hicieron en el periodo de la Ilustración– no solo desarticula la anteriormente citada dialéctica dicotómica y excluyente que nos oponía, sino que obliga a repensar los paradigmas relacionales en vigor, así como el estatus que tradicionalmente se ha otorgado a los animales no humanos.

Entre los principales desencadenantes de este cambio de paradigma se encuentra la publicación de *Animal Machines* (1964) por Ruth Harrison, con la subsiguiente constitución del Comité Brambell, cuyo informe oficial de 1965 enuncia las bases para la promulgación de las «cinco libertades» (Farm Animal Welfare Council, 1979), todavía hoy consideradas garantes del bienestar de los animales. Tan solo unos años después, en la década de 1970, las obras, entre las cuales destaca *Animal Liberation* (1975) de Peter Singer, pero también los autores que se interesan por la cuestión animal se multiplican exponencialmente. Como consecuencia de lo anterior, los ámbitos que abordan dicho tema se diversifican, abarcando desde la filosofía animal hasta los estudios críticos animales, pasando por la ética, el derecho y el bienestar animal o los derechos de los animales y estudios animales¹. Junto a estos, la mirada de neologismos que se han desarrollado –zoopoética o zoosemiótica, por solo citar algunos de los términos pertenecientes a la esfera de las humanidades filológicas– dan debida cuenta de lo que Harriet Ritvo (2007) ha convenido en llamar «the animal turn»². Surge así una nueva sensibilidad que, impulsada desde la sociedad y el pensamiento teórico, resulta en la redefinición del concepto de animal, aquel cuyo uso singular y reduccionista denunciara Jacques Derrida en *L'animal que donc je suis* (2002).

Sin embargo, y a pesar de lo que este sucinto recorrido histórico pudiese inducir a pensar, la cuestión animal está lejos de haber afectado únicamente a la Academia. A título ilustrativo, y sin pretensión alguna de exhaustividad, recordaremos las reformas legislativas acometidas por la Unión Europea³ y sus diferentes Estados miembros, entre los cuales figuran Francia⁴ y España⁵, que tienden de forma general a reconocer a los animales no humanos como seres sintientes.

1. Para ahondar en las diferencias entre cada una de estas disciplinas, véase Jèneange Vilmer (2011).
2. «El giro animal». De ahora en adelante, todas las citas han sido traducidas por la autora del artículo.
3. Véase el artículo 13 del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea, o Tratado de Lisboa, firmado en 2007, y de entrada en vigor en 2009.
4. Consultar, a este respecto, el artículo 515-14 del Código Civil. Nótese que los animales no humanos siguen bajo el régimen de bienes, pero considerados por encima de los objetos no vivos. A pesar de ello, resulta pertinente recordar que, en la estela de la Declaración de Cambridge de 7 de julio de 2012, un grupo de académicos franceses de derecho publica, el 29 de marzo de 2019, la llamada Declaración de Toulon. En ella, los académicos abogan por que los animales sean reconocidos como personas físicas no humanas. Para más información, véase <https://www.univ-tln.fr/Declaration-de-Toulon.html>.
5. Véanse Ley 17/2021, de 15 de diciembre, de modificación del Código Civil (artículo 333), Ley Hipotecaria (apartado primero del artículo 111) y Ley de Enjuiciamiento Civil (artículo 605), sobre el régimen jurídico de los animales.

Si bien en algunos casos el alcance es más simbólico que pragmático, la inclusión del concepto de sintiencia, definido por el diccionario Larousse⁶ como «la capacité pour un être vivant à ressentir les émotions, la douleur, le bien-être, etc. et à percevoir de façon subjective son environnement et ses expériences de vie»⁷, viene a corregir la visión que tradicionalmente se había tenido de los animales no humanos. Se pone fin así a la cosificación a la que, por herencia del derecho romano, se les había sometido desde los distintos ordenamientos jurídicos, a la vez que se regulan, entre otros aspectos, las condiciones de detención, explotación, transporte y exhibición, de acuerdo con los criterios de bienestar.

Dado que los animales no humanos han sido históricamente convocados en una cohorte de formatos espectaculares, ello en épocas tan dispares como la antigua Roma, la Edad Media o el periodo decimonónico, las artes escénicas y performativas no podían quedar al margen de estas mutaciones. Además, como se ha visto con el caso de *Accidens*, el público viene a sancionar el espectáculo al que asiste, cuestionando frontalmente la legitimidad de la *mise à mort* de un animal en nombre del arte. Una situación que está lejos de ser aislada, como así lo muestra el descenso continuado de espectadores que en España acuden a festejos taurinos⁸ o la progresiva desaparición, voluntaria o por imperativo legal, de animales no humanos en espectáculos circenses de toda Europa, a pesar de haber sido históricamente definitorios del género. No obstante, como Gilles Deleuze y Félix Guattari reconocieron, «l'art ne cesse pas d'être hanté par l'animal»⁹ (1991: 175) y los artistas, de acuerdo con la nueva sensibilidad emergente hacia estos, no cesan de buscar alternativas para evocar y convocar sobre las tablas a toda suerte de animales.

En este sentido, la escena francófona actual ofrece multitud de ejemplos que cubren las dos principales vertientes antes mencionadas. Así, algunos creadores, como Cyril Casmèze y su compañía Cie. Singe Debout, abogan por renunciar a la presencia de animales no humanos vivos, esto es, reales, que serán encarnados por el propio Casmèze. También es el caso de algunos espectáculos circenses,

6. El término hace su entrada oficial en este diccionario de referencia en el mundo francófono en 2020. Para más información, véase Guillaume (2019).
7. «la capacidad de un ser vivo para sentir emociones, dolor, bienestar, etc. y para percibir de manera subjetiva su entorno y sus experiencias de vida».
8. De acuerdo con la Estadística de Asuntos Taurinos publicada por el Ministerio de Cultura y Deportes (anexo 3), del total de personas encuestadas (Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España), un 9,8 % afirma haber acudido como público a algún espectáculo o festejo taurino en la temporada 2006-2007. El porcentaje de espectadores desciende hasta el 1,9 % en la temporada 2021-2022. Cabe precisar que en este anexo no se distingue entre los diferentes tipos de festejos. En las respuestas se incluyen, pues, todas las variantes, esto es, y de acuerdo con la terminología empleada en este mismo informe: las corridas de toros, corridas de rejoneo, novilladas con y sin picadores, toreo cómico, festivales, festejos mixtos o becerradas. Véase <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:d98c82e0-9867-451d-80eb-a54ec8f30206/nota-resumen-asuntos-taurinos-2021.pdf>.
9. «el arte no cesa de estar obsesionado con el animal».

entre los cuales el ÉcoCirque Bouglione¹⁰, donde los animales no humanos han sido sustituidos por las nuevas tecnologías como son los hologramas. Aunque su presencia virtual parece abrazar los postulados de la ética y el bienestar animal, su representación de acuerdo con los códigos tradicionales del circo, estos últimos encarnados en el oso vestido con tutú, no solo participa de su antropomorfización, sino que además perpetúa el sistema de pensamiento y los modelos relacionales asimétricos que la filosofía o la ética animal pretenden deconstruir (DRAY, 2022: 87-88). Frente a estas propuestas que evocan a los animales no humanos por diferentes medios, encontramos una panoplia de espectáculos que siguen recurriendo a animales reales. Luc Petton, Clément Marty (Bartabas), Judith Zagury o la compañía Théâtre du Centaure son solo algunos de los nombres más recurrentes en la escena francófona que demuestran la vitalidad de unas creaciones ética y estéticamente afectadas por una concepción de los animales no humanos no como meros medios para un fin, sino como «sujetos experienciales» (ROCHA, 2018: 26) y, por ende, actores, si no autores, de pleno derecho.

Así pues, el presente trabajo se propone abordar el estudio de los mecanismos a los que las artes escénicas contemporáneas recurren para la puesta en escena de animales no humanos reales sobre las tablas, así como sus repercusiones éticas y estéticas. Para ello analizaremos la *performance Temple du présent – Solo pour octopus*, creada en el Teatro de Vidy-Lausanne en enero de 2021 por Stefan Kaegi (compañía Rimini Protokoll), en colaboración con Judith Zagury y Nathalie Küttel (ShanjuLab)¹¹. En un primer momento, analizaremos cómo el animal no humano es presentado en calidad de cocreador del espectáculo. En un segundo tiempo, atenderemos a la noción de juego como metodología de trabajo y composición de secuencias teatrales en las creaciones interespecies. Por último, trataremos las vías de comunicación entre especies surgidas en el marco de la *performance* y que invitan a ampliar, incluso a reconsiderar, la definición tradicional de lenguaje. Derivado de todo lo anterior, concluiremos proponiendo al espacio teatral como zona de contacto (HARAWAY, 2021).

10. Ligados al circo desde el siglo XIX, los Bouglione son, actualmente, una de las dinastías circenses francesas más reconocidas y con mayor tradición. En 1934 adquieren el Cirque d'Hiver, también denominado Cirque Napoléon y Cirque National, todavía hoy gestionado por una parte de la familia. El edificio es construido en 1852 en París, durante un periodo en el que en la capital proliferan los circos estables, entre los cuales se encuentran el Cirque Olympique (1793-1862) o el Cirque d'Été (1841). Después de varias escisiones en la familia, que resultan en la creación de nuevas compañías circenses, André-Joseph Bouglione decide en 2017 poner fin al uso de animales no humanos en sus espectáculos y crear el Écocirque Bouglione «100% humain».

11. La descripción de la *performance* corresponde a la grabación de esta realizada el 7 de enero de 2021 en el Teatro de Vidy-Lausanne.

CREACIÓN TEATRAL Y COLABORACIÓN INTERESPECIES

En su estudio «Animal Geographies: Zooësis and the Space of Modern Drama» (2003), Una Chaudhuri acuñaba el neologismo *zooësis*, con el que pretendía dar respuesta a la especificidad de los acercamientos situados en la intersección de los *Animal Studies* y los *Performance Studies*. Como la propia Chaudhuri (2017: 8) explica, el término está formado a partir del vocablo griego *zoion*, esto es, animal, y sobre otros tres conceptos: la *poiesis* platónica, la *mimesis* aristotélica y la noción de *gynesis*, propuesta por Alice Jardine en la década de 1970. En consecuencia, la *zooësis* aspira a evocar simultáneamente las ideas de creación, de imitación o representación y de discursividad, todas ellas vinculadas al animal no humano. Así, Chaudhuri define el concepto de *zooësis* como «the ways the animal is put into the discourse: constructed, represented, understood and misunderstood»¹² (2017: 8). Con ello, la autora propone un marco teórico a partir del cual poder analizar las representaciones del animal en la literatura, el teatro, pero también los espectáculos tradicionales o las prácticas culturales que tienden a la espectacularización de los animales no humanos (CHAUDHURI, 2007).

Por su parte, en «Mapping the “Naturecultural Turn” in Performances Studies» (2021), Travis Brisini diferencia entre dos acercamientos al estudio y análisis de lo que de forma genérica podríamos denominar «teatro animal». Por un lado, distingue las «performance with nonhumans»¹³ en las que la *performance* es considerada un evento estético a la vez que un espacio híbrido de interacción entre animales humanos y no humanos (BRISINI, 2021: 9). Por otro lado, sitúa las «nonhuman performances»¹⁴, lo que supondría modificar el propio concepto de *performance*, promoviendo una definición no antropocéntrica, en la que esta no sería tanto un espacio o evento estético como una «world making practice»¹⁵ (BRISINI, 2021: 9). De acuerdo con lo anterior, es posible definir *performance* «as a live, embodied process of coming into contact with the ways in which animals are differently conscious from themselves and one another, regardless of whether or not it culminates in the production of ‘performances’ for a human audience»¹⁶ (CULL, 2015: 25). Las *performances* no humanas entroncan, pues, con la noción de *zooësis* a la que precedentemente nos referíamos y que, de acuerdo con la etimología del término propuesta por la autora, tomaremos en su dimensión platónica. Aludimos por lo tanto a la *poiesis* en cuanto capacidad creadora, ya no de los

12. «las formas en las que el animal es introducido en el discurso: construido, representado, entendido y malentendido».

13. «*performance* con no humanos».

14. «*performances* no humanas».

15. «práctica de hacer mundo».

16. «como un proceso vivo y encarnado de entrar en contacto con las maneras en las que los animales son diferentemente conscientes de sí mismos y de los demás, sin importar si esto culmina, o no, en una ‘performance’ para una audiencia humana».

animales humanos, tampoco del discurso –para pensar, entender o representar a los animales no humanos–, sino a la propia capacidad de estos últimos para crear y erigirse en verdaderos «agential performers»¹⁷ (BRISINI, 2021: 9).

Desde el propio inicio de *Temple du présent – Solo pour octopus* es posible advertir el papel central que se otorga al pulpo, de nombre Sète¹⁸. Esta preponderancia se materializa, principalmente, en que Sète está sola en el centro del escenario, dentro del acuario-dispositivo creado *ex profeso* para esta experiencia teatral. Desde uno de los lados, imperceptible, una cámara graba los movimientos del animal, unas imágenes que son proyectadas detrás del acuario para que sean visibles tanto por el público como por el pulpo. Las imágenes, captadas desde un ángulo distinto al que se percibe desde el patio de butacas, permiten aprehender al animal en toda su corporalidad, al mismo tiempo que, por momentos, el espectador tiene la impresión de que el acuario alberga más de un pulpo.

La obra abre con una iluminación a contraluz sobre fondo azul que contribuye a crear la ilusión de que el medio líquido desaparece, transformando los movimientos del pulpo en una verdadera danza en suspensión. Durante doce minutos, Sète permanecerá en el escenario en un solo, que se repetirá al final de la representación, donde lo que se da a ver al espectador es la (simple) presencia del animal. En este sentido, *Temple du présent – Solo pour octopus* se inscribe en la línea de las creaciones artísticas en las que los animales no humanos pueden «se montrer sans s'exhiber, se surpasser sans transpirer, surprendre sans faire peur, mais aussi pourquoi pas, rugir, dormir, jouer, manger pour montrer qu'ils existent, qu'ils ont un monde à eux et surtout, qu'ils sont vivants»¹⁹ (DRAY, 2022: 96). Únicamente acompañada de un haz de luz en movimiento, Sète responde con interés siguiéndolo de un lado a otro del acuario. La luz tenue y lenta parece acompañarse a los movimientos mismos del cefalópodo, cuyos brazos, en un primer momento, actúan de forma refleja a la luz. Este comportamiento podría explicarse debido a la fotorrecepción extraocular que poseen los pulpos y que posibilita que sus brazos den una respuesta fototáctica, lo que les permite retraerlos y plegar las puntas para, así, protegerse (KATZ, SHOMRAT y NESHER, 2021: 1). Se entiende por fototaxia la habilidad que poseen algunas células (véanse ciertas células oculares) de realizar movimientos en respuesta a la luz. Podríamos, pues, decir que los pulpos «ven» la luz con los brazos o, para ser más exactos, que los pulpos viven la experiencia de la luz también a través de sus brazos, lo que explicaría igualmente la respuesta brusca de Sète cuando la fuente de luz se torna más potente y brillante.

17. «actores con capacidad agente».

18. El nombre se corresponde con el de la ciudad, situada en el sur de Francia, en la que el pulpo fue capturado, antes de ser retirado del circuito alimentario por los miembros de ShanjuLab.

19. «mostrarse sin exhibirse, superarse sin transpirar, sorprender sin asustar, pero, por qué no, rugir, dormir, jugar, comer para mostrar que existen, que tienen un mundo propio y, sobre todo, que están vivos».

La *performance* se aleja así de los espectáculos tradicionales con animales en los que estos realizaban números o ejercicios previamente establecidos de acuerdo con criterios como la espectacularidad. Entendida como sinónimo de insólito y extraordinario, los ejercicios articulados en torno a la noción de espectacularidad atienden únicamente a los intereses del parterre, esto es, de los humanos. Frente a la puesta en escena del «tigre flatteur comme un chat, [du] lion docile comme un caniche»²⁰ (1859: 175) (tal era la descripción que hacía Théophile Gautier de las pantomimas zoológicas de la primera mitad del siglo XIX), *Temple du présent* se convierte en un espacio en el que proponer al animal no humano diferentes interacciones. Estas interacciones se basan en lo que puede ser potencialmente interesante para Sète, como el antes aludido haz de luz, de acuerdo con las características de su especie, pero también en consonancia con sus propios intereses particulares como individuo. Libre en su respuesta, Sète puede optar por la interacción, la inacción o incluso por rechazar todo contacto con Nathalie Küttel. Es precisamente esto lo que ocurre entre el minuto 23 y 24. Después de haberse establecido un primer encuentro visual, Sète se distancia en diversas ocasiones de Nathalie, o cuando, al ocultarse en el ánfora dispuesta a modo de refugio en el acuario, decide interrumpir el contacto físico con la actriz humana. Con ello, la obra se opone a la lógica de las representaciones tradicionales con animales, como por ejemplo los espectáculos circenses, en los que «l'animal doit être systématiquement au rendez-vous»²¹ (Zagury en *ENQUÊTER*, 2021: s. n.). Además, como señala Vinciane Despret (2013), el rechazo o la resistencia –a un contacto o a realizar una acción– es *per se* una respuesta que manifiesta la agentividad del sujeto-animal, evidenciando que la cooperación y, por tanto, la interagentividad son la norma en las interacciones entre animales humanos y no humanos, ya sea en el laboratorio, en la granja o en el teatro.

Esta libertad, que lleva a Judith Zagury a rechazar la etiqueta de «domadora» o «adiestradora», convierte al animal no humano en coautor de la obra, confirmando, en consecuencia, su papel de «agential performer»²² (BRISINI, 2021: 9) al que aludíamos al inicio. Este estatus del pulpo como cocreador del espectáculo, al mismo nivel que sus compañeros humanos, resulta evidente si atendemos a los escritos que acompañan a la representación. Situada en el lado opuesto del escenario, Zagury supervisa lo que ocurre en escena, así como las condiciones físicas del agua y fisiológicas de la actriz no humana. Desde ahí describe alguno de los momentos clave de la *performance* de Sète: «Il s'éloigne de la lumière et traverse rapidement l'aquarium. Perçoit-il ce point blanc comme une menace?»²³,

20. «tigre como un gato adulator, [del] león como un dócil caniche».

21. «el animal debe acudir al encuentro sistemáticamente».

22. «actores con capacidad agente».

23. «Se aleja de la luz y atraviesa rápidamente el acuario. ¿Percibe este punto blanco como una amenaza?».

«Respiration rapide perçoit-elle quelque chose d'inhabituel?»²⁴ o «Changement de couleur à nouveau. Lié à une forme d'excitation?»²⁵. A la manera de los *canovacci* de la *commedia dell'arte*, o de las pantomimas ecuestres decimonónicas, solo el esquema dramático o estructura general de la representación está previamente establecido. La libertad de respuesta de la que goza Sète hace, pues, imposible asegurar qué va a seguir a la propuesta que le ha sido lanzada, por lo que su intervención concreta, es decir, su *jeu d'actrice* o representación sobre el escenario, se reescriben cada noche en (el) presente.

Temple du présent – Solo pour octopus permite así poner en valor la *poiesis* de los animales no humanos, una facultad creadora que acerca esta propuesta artística a la definición de «performances no humanas» (BRISINI, 2021). Al atender a los intereses, individuales y de especie, de Sète, la obra emerge como un proceso vivo y encarnado de devenir en contacto con otras formas de consciencia, de ser y hacer mundo, sin por ello renunciar a la consideración del teatro como espacio híbrido de encuentro con el otro, sea humano o no, o como evento estético. En este sentido, el valor estético de las *performances* no humanas residiría menos en las habilidades extraordinarias demostradas por el animal, en la ejecución de un número que pervierte o desnaturaliza su comportamiento (LOSANO, 2017), que en un cambio en la mirada que proyectamos sobre ellos y que afecta directamente a nuestra valoración estética de dicho evento. Así lo afirma Brian Favre (en *ENQUÊTER*, 2021: s. n.), miembro de ShanjuLab, para quien es la modificación de nuestra percepción hacia los animales no humanos lo que lleva a instaurar un diálogo con el otro que hace posible (re)descubrir y ser sensibles a la manera del pulpo de aprehender el mundo. De este modo, lo cotidiano y ordinario se torna espectacular, reafirmando, con ello, el valor estético de las *performances* no humanas. Es posible, pues, concluir que *Temple du présent – Solo pour octopus* (2021) se enmarca en lo que Lisa Jevbratt ha denominado «interspecies collaboration», es decir, «aesthetically driven projects [created] with individuals of other species»²⁶ (2009: 1).

ANIMAL LUDENS: DEL JUEGO AL JEU THÉÂTRAL Y VUELTA

De la cooperación a la dominación, en el laboratorio o los zoológicos, como bienes de consumo o compañeros, las formas, contextos y espacios de encuentro entre animales humanos y no humanos han sido múltiples y variados a lo largo de la historia. Los escenarios se erigen, como ya se ha sugerido, en uno de los

24. «Respiración rápida, ¿percibe algo extraño e inhabitual?».

25. «Nuevo cambio de color. ¿Conectado a una forma de excitación?».

26. «colaboración interespecies –es decir– proyectos con una orientación estética creados con individuos de otras especies».

lugares de intercambio interespecies más recurrentes. La cuestión ética y el cambio de percepción hacia los animales no humanos anteriormente señalados han promovido el surgimiento de nuevos métodos con los que abordar el trabajo de creación, composición de repertorio y puesta en escena. Su consideración como seres sintientes es, precisamente, lo que lleva a un número cada vez mayor de artistas contemporáneos a rechazar ciertas técnicas tradicionales esencialmente basadas en la dominación, al imposibilitar, estas, toda comunicación y encuentro entre especies. De acuerdo con ello, resulta pertinente interrogarse sobre los conceptos que articulan en la actualidad estos intercambios, especialmente, cuando estos tienen lugar en el marco de una *performance* o representación teatral.

En no pocas ocasiones los integrantes de la compañía ShanjuLab aluden a la noción de juego para definir el trabajo conjunto que animales, humanos y no humanos, llevan a cabo no solo sobre las tablas, sino también fuera de estas. Las sesiones de ensayo, proyectadas en el marco de la conversación grabada en enero de 2021 y publicadas bajo el título *Enquêteur en cohabitant avec les animaux*, son, de hecho, calificadas como juegos. Esta noción permite explicar unas secuencias caracterizadas por la experimentación, el descubrimiento y la interacción entre animales humanos y no humanos, pero también entre estos últimos y diferentes objetos o instalaciones, todo ello bajo las premisas de libertad y posibilidad de invención (Zagury, en *ENQUÊTER*, 2021: s. n.) que el juego garantiza. En este sentido, la actividad lúdica permite a quien la practica salir de su marco y función habituales y socialmente establecidos, erigiéndose, de acuerdo con Donna Haraway (2021), en la práctica por excelencia en la que reside la capacidad de imaginar y, por ende, de crear nuevas formas y relaciones posibles. Así pues, la facultad del juego para «libére[r], émancipe[r] les choses, mais aussi les êtres, de leur devoir-être»²⁷ (en *ENQUÊTER*, 2021: s. n.), es lo que hace posible, siempre de acuerdo con Despret (en *ENQUÊTER*, 2021: s. n.), que, al alejarse del marco impuesto por las relaciones funcionales, el sujeto se convierta en otro personaje. Frente al ejercicio de un control y dominación totales, otrora comunes en el contexto de las artes escénicas, el recurso al juego como metodología central del trabajo de esta compañía ofrece un contexto relacional apto para de-mostrar la agentividad de los animales no humanos.

A pesar de que este acercamiento aparece alineado con las tendencias actuales, cabe preguntarse sobre las posibilidades que reviste tal método para la creación teatral. En este sentido, la alusión al concepto de personaje que Despret evoca en su definición de las implicaciones que se derivan del juego es extremadamente interesante por cuanto pone de relieve la estrecha relación existente entre juego y teatro. Nótese que el término es empleado ya en la antigua Roma para referirse a todo un conjunto de prácticas culturales altamente teatralizadas (GRANT, RAMOS y ALONSO, 2018), esto es, los *ludi* o «juegos», muchas de las

27. «libera[r], emancipa[r] las cosas, así como los seres, de su deber-ser».

cuales, además, incluían la participación activa de los animales no humanos. El propio Johan Huizinga en su hoy clásica publicación *Homo Ludens* de 1938 advertía tal proximidad, incidiendo en que tanto juego lúdico como teatral se caracterizan, entre otros aspectos, por la idea de representación. Esta debe entenderse, de acuerdo con la propia definición de juego que ofrece Huizinga, como sinónimo de un acontecimiento que escapa a la realidad habitual, esto es, «una realización aparente, una figuración» (2007: 28). Recordemos que, para Huizinga, la «representación puede consistir tan solo en presentar ante espectadores algo naturalmente 'dado'» (2007: 28). Este posicionamiento le lleva a reconocer en ciertos comportamientos animales, como el canto de algunas aves, un ejemplo de exhibición, o lo que es lo mismo, de representación. Es, por tanto, esta capacidad de simular (*to pretend*) o reorientar determinados comportamientos que ambos juegos comparten lo que conduce a especialistas como Vinciane Despret (2019) a identificar el juego con la actuación, al jugador con el actor.

El ejemplo paradigmático de este proceder lo encontramos en *Temple du présent – Solo pour octopus*, concretamente, en aquellas escenas en las que en el intercambio entre Nathalie Küttel y Sète se recurre a distintos objetos, principalmente aquella en la que Küttel introduce una barra tubular hueca por el centro. Presumiblemente utilizado como material de construcción, el tubo se convierte en un artefacto, en el sentido latouriano del término, por cuanto actúa como mediador técnico o material capaz de influir. La inclusión del tubo es lo que induce a Sète a salir del ánfora y lo que permite reiniciar el encuentro interespecies. A partir de ese momento, el contacto entre ambas se intensifica, y llega incluso a intercambiar chorros de agua la una con la otra. Situado en la parte inferior de los ojos, el sifón permite a los pulpos expulsar agua, mecanismo que comparten con otros cefalópodos, como las sepias o los calamares, y que da lugar a lo que se denomina «propulsión a chorro». Si en el caso de sepias y calamares esta propulsión es principalmente utilizada como mecanismo de defensa frente a potenciales depredadores, aumentando con ello la velocidad de su natación, su funcionalidad en el caso de los pulpos parece ser mucho más variada. Adecuación de nichos, eliminación de desechos –véanse los exoesqueletos de los animales que han cazado– o disuasión de curiosos a las puertas de los refugios (MATHER y ANDERSON, 1998) son solo algunos ejemplos de los usos de la propulsión a chorro en los pulpos.

Sin embargo, en el caso de Sète, su comportamiento no parece responder a ninguna de estas opciones –tanto más cuanto que el contacto físico con Küttel se mantiene, lo que invitaría a descartar el uso disuasorio–, induciendo a pensar que dicho comportamiento carece de todo objetivo funcional. Asistimos entonces a lo que Garance Champlois denomina «le phénomène de l'annulation de la fonctionnalité»²⁸ (2019: 59), que la autora identifica como característica propia

28. «el fenómeno de la anulación de la funcionalidad».

del juego. Definido como «all motor activity performed postnatally that appears to be purposeless, in which motor patterns from other contexts may often be used in modified forms and altered temporal sequencing»²⁹ (BEKOFF y BYERS, en BEKOFF, 1984: 229), el juego es, ante todo, un cambio de registro de estos patrones motores basado en «[la] reprise et [le] détournement»³⁰ (CHAMPLOIS, 2019: 59). Lejos de tratarse de una simple conjetura, la capacidad de jugar de los pulpos ha sido reseñada en diversos estudios (MATHER y ANDERSON, 1999; KUBA, BYRNE, MEISEL y MATHER, 2006), en los que también se indica el uso lúdico del agua por parte de aquellos.

La resignificación de la propulsión a chorro es lo que posibilita que el espectador interprete el intercambio como una escena eminentemente lúdica, capaz incluso de recordar los juegos infantiles, en la piscina o el mar. Esta desviación o modificación de patrones es, a su vez, posible por cuanto se inscribe en el contexto de una actividad lúdica que, al propiciar la emancipación o libertad de los sujetos implicados, les permite crear (*poiesis*) nuevas formas de ser y de ser con el otro. Por otro lado, el hecho de que Küttel tenga a disposición dicho tubo, sin necesidad aparente de buscarlo, invita a pensar que, a pesar de la evidente carga de improvisación que reviste la escena, esta ha contado previamente con un largo trabajo de repetición. Una suposición que se confirma si atendemos a los comentarios de Zagury (en *ENQUÊTER*, 2021: s. n.) en torno a las antes mencionadas imágenes de los ensayos, particularmente aquellas en las que se incluyen instalaciones u objetos. Atendiendo a todo lo expuesto anteriormente, podemos concluir que el juego lúdico se erige como precursor del juego escénico, haciendo del primero un pertinente método de cocreación de secuencias lúdico-teatrales susceptibles de configurar un potencial repertorio escénico interespecífico.

DE LA COANIMACIÓN Y OTROS LENGUAJES INTERESPECÍFICOS

La cuestión del lenguaje y, por ende, de la comunicación ha sido recurrente a lo largo de la historia en la caracterización de los animales humanos y no humanos. Tradicionalmente definido de acuerdo con los parámetros del lenguaje articulado, esto es, aquel utilizado por el *homo sapiens*, el *logos* ha sido uno de los principales argumentos que han servido para sustentar la existencia de un supuesto excepcionalismo humano. A la inversa, la pretendida ausencia de este en los animales no humanos ha contribuido a su consideración como seres inferiores respecto del humano, constituido así en modelo. Debido a su relevancia y

29. «toda actividad motora postnatal que parece carente de propósito, en la que patrones motores procedentes de otros contextos pueden ser utilizados en formas modificadas y en secuencias temporales alteradas».

30. «[la] repetición y [la] desviación».

repercusión en el pensamiento occidental posterior, la teoría cartesiana del animal-máquina tal vez sea una de las más citadas para ejemplificar la capitalidad del lenguaje como elemento definitorio de las categorías «hombre» y «animal». A modo de breve recordatorio, el planteamiento mecanicista de la fisiología condujo a Descartes a concluir que los animales no humanos carecían de la capacidad de sentir, reduciéndolos, en consecuencia, a meros *res extensa*, una suerte de autómatas desprovistos de sensaciones y emociones. La importancia del lenguaje en el planteamiento cartesiano radica en su estatus de instrumento de comunicación, y más concretamente de comunicación de los pensamientos o emociones de un individuo, esto es, de todos los (invisibles) procesos cognitivos. Su existencia en un sujeto concreto solo podría ser probada si este es capaz de compartirlos, es decir, de comunicarlos, por lo que la falta de lenguaje –entiéndase aquí *palabra*– evidenciaría la ausencia de toda actividad cognitiva compleja (HENRÍQUEZ, 2010), y con ello, de toda percepción subjetiva del mundo y de las propias experiencias. Un pensamiento que podríamos resumir en la máxima: hablo, luego pienso.

Sin embargo, el desarrollo de la etología ha permitido constatar, entre otras muchas cuestiones, la capacidad de los animales no humanos para comunicarse. Si ambos poseemos tal facultad, la diferencia residiría, entonces, en otro punto: los códigos o sistemas expresivos utilizados (lenguaje articulado frente a comunicación por medio de signos eléctricos, químicos, corporales, etc.). Una vez más, la ciencia vendrá a matizar tal diferenciación. A lo largo del siglo XX, la lingüística ve surgir a su alrededor un número notable de ramas atingentes que han completado el estudio de los elementos que, transmisores de un mensaje, participan en el proceso comunicativo. El desarrollo de la kinésica o la proxemia, por solo citar algunos ejemplos, demuestra que los animales humanos también nos comunicamos por medio de otros sistemas que el simple lenguaje articulado. Como bien señala Gala Argent,

Conceptualizations that privilege the verbal elements of language are deeply rooted in Western notions of mind and self [...] This long-standing correlation between human verbal language processes and mind is problematic for (at least) two reasons. First, it discounts the vital importance of nonverbal communication in *human* lives. Second, it discounts the incredible complexity and effectiveness of nonverbal communication systems, as used by both human and nonhuman animals, to create meaning (2012: 112)³¹.

31. «Los planteamientos que privilegian los elementos verbales del lenguaje están profundamente arraigados en las nociones occidentales del pensamiento y el yo [...] Esta correlación entre los procesos verbales del lenguaje humano y la mente es problemática por (al menos) dos razones. En primer lugar, descarta la importancia vital de la comunicación no verbal en la vida *humana*. En segundo lugar, descarta la increíble complejidad y eficacia de los sistemas de comunicación no verbal, tal y como los utilizan tanto los animales humanos como los no humanos, para crear significado».

Así, gestos, movimientos o disposición espacial se convierten en signos de un lenguaje no verbal que, utilizado también sobre las tablas, abre una potencial vía de comunicación interespecies. Esto precisamente es lo que aduce Argent (2012), quien subraya la importancia de la kinésica, el háptica y la proxemia en las relaciones, pero, sobre todo, en la comunicación jinete-caballo. Sin embargo, como subraya Thompson (2011), la particularidad de esta relación es la intimidad del contacto físico que, durante la monta, se produce entre ambos. Este contacto facilitaría la percepción de los movimientos más sutiles, y con ello su lectura e interpretación, al mismo tiempo que favorecería la sincronización del jinete y del caballo, dando lugar a lo que se conoce con el nombre de isopraxis.

A partir del minuto 24, *Temple du présent – Solo pour octopus* presenta lo que se podría calificar (así lo hacen los textos que acompañan a la representación) de danza entre Sète y Nathalie Küttel. La escena se desarrolla durante aproximadamente cinco minutos y en dos tiempos, marcados por un cambio de música. Esta se asemeja, en un primer momento, al ruido blanco, para ir cobrando ritmo después. La calma inicial transmitida por la banda sonora se une a los movimientos pausados de Küttel, cuyos dedos se deslizan por el cristal del acuario recordando al movimiento que las puntas de los brazos de Sète realizan. Los brazos de Sète parecen, a su vez, acompasarse a los movimientos de Küttel; ambas, de forma refleja, se siguen lentamente a un lado y otro del acuario. Con el cambio de música, los movimientos se aceleran y expanden, Küttel utiliza también sus brazos y cabeza, que parece imitar la de un pulpo entrando y saliendo del agua. La actriz humana aumenta, además, el espacio que ocupa respecto del escenario y, sobre todo, del acuario que constituye el espacio de representación de Sète. A diferencia del supuesto analizado por Argent (2012), la coreografía conjunta se realiza con un cristal (el del acuario) interpuesto que impide el contacto físico entre ambas. A pesar de ello, los movimientos de Küttel y Sète, aunque no sincronizados, sí destilan una armonía que pone de manifiesto que el contacto físico está lejos de ser una condición *sine qua non* para que ambas compartan el mismo impulso o *puissance d'agir* (Despret, en *ENQUÊTER*, 2021: s. n.).

Este mismo ejemplo lo encontramos en otras propuestas escénicas en las que animales humanos y no humanos, por sus respectivos movimientos, parecen entablar un verdadero diálogo, a pesar de la ausencia de contacto físico sostenido en el tiempo. Es el caso de *Light Bird* (2015), producción del *ballet* aviar de Luc Petton junto con grullas de Manchuria. Para este espectáculo, Luc Petton aplicó el concepto de impronta acuñado por Lorenz Konrad que describe el vínculo que se establece entre los polluelos de algunas aves (nidífugas) y el primer estímulo móvil que perciben, normalmente su madre, en este caso, el propio Petton. A este procedimiento le siguieron meses de cohabitación y conocimiento mutuo que permitieron aprehender, e incluso prever, ciertos movimientos de las grullas. El resultado es una coreografía en la que cada bailarín, humano o no humano, propone y responde a los movimientos del otro en perfecta consonancia. Del

mismo modo, Sète y Nathalie Küttel, junto con Judith Zagury y otros miembros de ShanjuLab, permanecieron desde la llegada a Gimel (Suiza) de la primera en contacto constante con ella, aunque este no siempre implique una cercanía física o táctil. El tiempo y el espacio compartidos entre ambas redundan en la posibilidad de ahondar en el conocimiento de la otra y de sus formas de comunicarse mediante signos –elongación de los ojos, cambios de color o en los movimientos (Küttel, en *ENQUÊTER*, 2021: s. n.)– que de otra forma podrían pasar inadvertidos. «[En portant une] attention à la science du signe propre à chacun de ces êtres, [ce] qui passe par une interprétation perpétuelle entre les deux [animaux humains et non-humains]»³² (Favre, en *ENQUÊTER*, 2021: s. n.), se llega a la creación de un lenguaje propio o zooléxico basado en una «gramática del cuerpo» (Favre, en *ENQUÊTER*, 2021: s. n.). La escena de *Temple du présent* se fundamenta, pues, en un «co-accordage non mimétique»³³ (HARAWAY, 2021: 356) que transforma la *performance*, a la manera de las carreras de agilidad descritas por Haraway, en un baile coreografiado en el que cada una realiza de forma independiente sus propias figuras o pasos (HARAWAY, 2021: 356).

CONCLUSIÓN: EL TEATRO COMO ZONA DE CONTACTO

Temple du présent – Solo pour octopus supone una rara excepción a una importante mayoría de propuestas escénicas que recurren a animales no humanos sobre los escenarios, generalmente pertenecientes a especies domésticas o con una cierta tradición en el ámbito de la doma (leones, osos, elefantes, etc.). En el caso de los pulpos, la diferencia en el medio (acuático *vs.* terrestre) restringe los potenciales encuentros entre estos y los humanos que, en la mayoría de los casos, se limitan a la pesca, la alimentación o la experimentación. Esta particularidad dificulta, igualmente, las posibilidades de cohabitación con una especie cuyos individuos se caracterizan por su carácter solitario, pero también por su curiosidad. Al abogar por métodos como el juego en el trabajo de creación y la puesta en escena, ShanjuLab se alinea con la sensibilidad actual hacia los animales no humanos. Frente a las antes recurrentes técnicas de coacción, cuando no de castigo físico, el juego no solo garantiza el respeto del bienestar de los animales, sino que ofrece un marco en el que estos pueden mostrar, por medio de la acción o inacción, su agentividad. Una agentividad que permite situar al animal no humano en calidad de cocreador del espectáculo, emisor de un mensaje al que su interlocutor tiene la responsabilidad de responder, imaginando y practicando nuevas formas de comunicación interespecies. Calificada por sus creadores como

32. «Prestando una especial atención a la ciencia del signo propia a cada uno de estos seres, [lo] que pasa por una interpretación constante entre los dos [animales humanos y no humanos]».

33. «co-sincronización no mimética».

«una tentativa de encuentro entre especies», *Temple du présent – Solo pour octopus* se erige como un proceso relacional en el que los sujetos implicados afectan y son afectados por el otro, lo que resulta, en consecuencia, en que ambos se conforman mutuamente. Lugar emblemático de lo ficcional y lo ilusorio, el teatro permite (re)presentar realidades que se alejan de las habituales, erigiéndose así en una suerte de laboratorio en el que experimentar y poner en práctica posibles maneras de devenir-con el *otro* para, tal vez, después trascender el espacio virtual y simbólico de la escena. En este sentido, el teatro emerge como una potencial zona de contacto (HARAWAY, 2021) en la que poder crear relaciones, encuentros, formas de comunicarse, de ser y hacer mundo antes insospechadas, como la de Sète y Nathalie.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2006): *Lo abierto. El hombre y el animal*, traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ARGENT, Gala (2012): «Toward a Privileging of the Nonverbal. Communication, Corporeal Synchrony, and Transcendence in Humans and Horses», en Julie A. SMITH y Robert W. MITCHELL (eds.): *Experiencing Animal Minds. An Anthology of Animal-Human Encounters*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 221-254.
- BEKOFF, Marc (1984): «Social Play Behavior», *BioScience*, 34, 4, pp. 228-233.
- BRISINI, Travis (2021): «Mapping the 'Naturecultural Turn' in Performance Studies», *Text and Performance Quarterly*, 41, 1-2, pp. 1-20.
- CHAMPLOIS, Garance (2019): «Le jeu et la vie animale : la distinction du monde et du milieu au regard d'un comportement limite», *Revue de métaphysique et morale*, 101, 1, pp. 53-64.
- CHAUDHURI, Una (2017): *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Londres / Nueva York, Routledge.
- CHAUDHURI, Una (2007): «(De)Facing the Animals. Zooësis and Performance», *The Drama Review*, 51, 1, pp. 8- 20.
- CHAUDHURI, Una (2003): «Animal Geographies: Zooësis and the Space of Modern Drama», *Modern Drama*, 46, 4, pp. 646-662.
- CULL, Laura (2015): «From Homo Performans to Interspecies Collaboration: Expanding the Concept of Performance to Include Animals», en Lourdes OROZCO y Jennifer PARKER-STARBUCK (eds.): *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 19-36.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI (1991): *Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Les Éditions de Minuit, Coll. Critique.
- DESPRET, Vinciane (2019): *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud Éditions.
- DESPRET, Vinciane (2013): «From Secret Agents to Interagency», *History and Theory*, 52, pp. 29-44.

- DRAY, Charlène (2022): «De l'animal à l'artefact : penser le vivant au-delà du divertissement. Cirque et scénographie interactive pour une polysémie des langages inter-espèces», *Circus Sciences*, 3, pp. 85-100.
- ENQUÊTER en cohabitant avec les animaux. Conversation avec : Vinciane Despret, Vidy et ShanjuLab. Grabada en enero de 2021, en https://www.youtube.com/watch?v=B_5yfigF5z4 [24/08/2023].
- GARCÍA, Rodrigo (2014): *Oh no! It's you! Programme saison 14-15 Février-Juillet*, Centre Dramatique National de Montpellier, en https://rodrigogarcia.es/s1415_2 [15/07/2023].
- GAUTIER, Théophile (1859): *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, París, Éditions Hetzel, 2e série.
- GRANT, Teresa, Ignacio RAMOS GAY y Claudia ALONSO RECARTE (2018): «Introduction: Real Animals on the Stage», *Studies in Theatre and Performance*, 38, 2, pp. 103-112.
- GUILLAUME, Astrid (2019): «La palabra *sentience* entra en el Larousse 2020», *Cátedra Animales y Sociedad*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, en <https://catedraanimalesysociedad.org/sentienclarousse2020-spanish/#:~:text=Un%20ser%20siente%20dolor,de%20experimentar%20placer%20y%20dolor> [03/06/2023].
- HARAWAY, Donna (2021): *Quand les espèces se recontrent*, traducción de Fleur Courtois-Heureux, París, La Découverte / Les empêcheurs de penser en rond.
- HENRÍQUEZ, Ruy (2010): «Importancia de la distinción cartesiana entre el hombre y los animales», *INGENIUM. Revista de historia del pensamiento moderno*, 3, pp. 48-59.
- HUIZINGA, Johan (2007): *Homo Ludens*, traducción de Eugenia Imaz, Madrid, Alianza Editorial.
- JÈNEANGE VILMER, Jean-Baptiste (2011): «Les principaux courants en éthique animale», en Georges CHAPOUTHIER, Catherine COQUIO, Lucie CAMPOS *et al.* (dir.): *La question animale. Entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 79-92.
- JEBBRATT, Lisa (2009): «Interspecies Collaboration – Making Art Together with Nonhuman Animals», *Interspecies Collaboration*, en <http://128.111.69.4/~interspecies/> [09/07/2023].
- KATZ, Itamar, Tal SHOMRAT y Nir NESHER (2021): «Feel the Light: Sight-Independent Negative Phototactic Response in Octopus Arms», *Journal of Experimental Biology*, 224, 5, jeb237529, en <https://journals.biologists.com/jeb/article/224/5/jeb237529/237521/Feel-the-light-sight-independent-negative> [07/09/2023].
- KUBA, Michael J., Ruth A. BYRNE, Daniela V. MEISEL y Jennifer A. MATHER (2006): «When Do Octopuses Play? Effects of Repeated Testing, Object Type, Age, and Food Deprivation on Object Play in *Octopus vulgaris*», *Journal of Comparative Psychology*, 120, 3, pp. 184-90.
- LOSANO, Antonia (2017): «Performing Animals/Performing Humanity», en Laurence W. MAZZENO y Roland D. MORRISON (eds.): *Animals in Victorian Literature and Culture*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 129-146.
- MATHER, Jennifer y Roland C. ANDERSON (1999): «Exploration, Play and Habituation in Octopuses (*Octopus dofleini*)», *Journal of Comparative Psychology*, 113, 3, pp. 333-338.

- MATHER, Jennifer y Roland C. ANDERSON (1998): «What Behavior Can We Expect of Octopuses?», *The Cephalopod Page*, en <http://www.thecephalopodpage.org/behavior.php> [25/08/2023].
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES (2022): *Estadística de Asuntos Taurinos del Plan Estadístico Nacional*, en <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:d98c82e0-9867-451d-80eb-a54ec8f30206/nota-resumen-asuntos-taurinos-2021.pdf> [14/07/2023].
- RITVO, Harriet (2007): «On the Animal Turn», *Daedalus*, 136, 4, pp. 118-122.
- ROCHA SANTANA, Luciano (2018): *La teoría de los derechos animales de Tom Regan. Ampliando las fronteras de la comunidad moral y de los derechos más allá de lo humano*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- THOMPSON, Kirrilly (2011): «Theorising Rider-Horse Relations: An Ethnographic Illustration of the Centaur Metaphor in the Spanish Bullfight», en Nik TAYLOR y Tania SIGNAL (eds.): *Theorizing Animals: Re-thinking Humanimal Relations*, Leiden / Boston, Brill, pp. 221-253.

.....
MARÍA TERESA LAJOINIE DOMÍNGUEZ es profesora de Filología Francesa en el Departament de Filologia Francesa i Italiana de la Universitat de València. Su investigación se centra en el estudio de la presencia de animales no humanos en el teatro francés.

«Les debemos visibilidad»

Entrevista a Jo-Anne McArthur,
líder en el fotoperiodismo animalista*

Claudia Alonso-Recarte

claudia.alonso@uv.es

Jo-Anne McArthur (Ottawa, Canadá, 1976) es fotógrafa, autora, editora de fotografía y habitual oradora y conferenciante en contextos activistas, institucionales, educativos y académicos sobre la situación urgente en la que nos encontramos con respecto a la producción masiva y explotación mundial de animales no humanos y el papel de la fotografía como instrumento de concienciación. Líder en el fotoperiodismo animalista (*animal photojournalism* [APJ]) y con diversos premios a lo largo de su carrera, su obra aparece en los libros *Hidden: Animals in the Anthropocene* (2020), *Captive* (2017) y *We Animals* (2014). Sus fotografías también han sido publicadas en *National Geographic*, *National Geographic Traveller*, *The Washington Post* y *The Guardian*, entre otros muchos medios internacionales, y su lucha por hacer llegar imágenes de industrias de explotación animal al público general quedó retratada en el aclamado documental de Liz Marshall *The Ghosts in Our Machine* (2013). En 2019, McArthur fundó la agencia de fotoperiodismo animalista, *We Animals Media*.

La entrevista tuvo lugar el 24 de julio de 2023 en formato en línea y ha sido traducida del inglés por la entrevistadora Claudia Alonso-Recarte.

* Esta entrevista se produce en el marco del congreso internacional *The Factual Animal: Audiovisual Representations of Real Other-than-Human Animals*, que se celebró en la Universitat de València del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2023 y en el que Jo-Anne McArthur fue conferenciante plenaria. Con motivo de la celebración de dicho congreso, La Nau acogió la exposición *HIDDEN: Animals in the Anthropocene* del 7 de noviembre al 10 de diciembre de 2023, donde se presentó el trabajo de fotógrafos de *We Animals Media*, la agencia de fotoperiodismo animalista fundada por McArthur. El congreso, organizado por el grupo de investigación CULIVIAN, estuvo financiado por el proyecto CIGE/2021/100 («Representaciones de masculinidades en documentales en defensa de los animales en lengua inglesa, 2000-2021»), concedido por la Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital (actual Conselleria d'Educació, Universitats i Ocupació) de la Generalitat Valenciana, y contó con la coorganización del Programa Friends of Thoreau de la Universidad de Alcalá, y de los departamentos de Filología Anglesa i Alemanya y Filología Francesa i Italiana de la Universitat de València.

En 2022 recibiste el destacado reconocimiento de *Highly Commended* en los premios Wildlife Photographer of the Year (WPY)¹ por tu fotografía *Life and Death in Fur Farming*² [*Vida y muerte en granjas peleteras*], donde aparecen varios visones apilados en una jaula. ¿Qué destacas de esta imagen con respecto a otras tantas que hayas tomado y qué crees que la hace particularmente impactante?

Una cosa que quisiera mencionar sobre esos premios es que no hace mucho tiempo que se creó una nueva categoría en WPY –la sección de fotoperiodismo–. Me dijeron que se trataba de la sección que más propuestas recibía (un número que sigue ascendiendo), lo cual es muy revelador en cuanto a nuestra relación con el mundo natural se refiere. Las cosas están cambiando y nos estamos dando cuenta de lo urgente de la situación. Estoy muy contenta de que incluyan esa categoría.

Creo que *Life and Death in Fur Farming* es una imagen muy cautivadora porque contiene muchos elementos que contribuyen a la creación de un relato muy completo. Hay imágenes que necesitan mucho texto y contexto para poder entender qué está pasando, y hay imágenes que hablan por sí mismas. Esta imagen tiene muchos elementos que funcionan. Nos encontramos con muchas caras individuales a las que poder mirar. Aparece algo que la gente nunca ve: no se trata solamente de ver animales enjaulados sino de ver una imagen *fuerte y comprometida* de estos. No es habitual el poder experimentar y ver cuál es la experiencia de los visones en estas granjas, y por eso esta imagen es atípica y llamativa. En ocasiones, vemos imágenes de visones en granjas, pero lo que veremos es un visón ocupando una sola jaula o una impresión de la granja en sí, evitando cualquier conexión con los sujetos afectados. En esta foto, en cambio, vemos todas estas caras pequeñas asomando su mirada, vemos un amasijo asqueroso de comida encima de la jaula (o quizás son excrementos; es imposible saberlo). Resulta sorprendente saber que eso es lo que tienen que comer (de lo cual se informa en la leyenda), como también impresiona ver el número de animales que se encuentran dentro de la jaula. Esa es la realidad de las madres que tienen varias crías en jaulas que de por sí ya son demasiado pequeñas para un único ocupante. Meter seis, ocho o diez crías en una jaula de ese tamaño es una receta para el desastre, sobre todo, teniendo en cuenta que estos animales son típicamente solitarios. Las crías crecen muy rápidamente, lo cual lleva al canibalismo, a las peleas constantes y a la muerte –todo dentro de estas jaulas pequeñas–. La fotografía, pues,

1. Wildlife Photographer of the Year es una competición anual organizada por el Museo de Historia Natural de Londres desde 1964. Cada año se exhibe en el museo la selección de imágenes premiadas y elogiadas, tratándose de una de las competiciones fotográficas más prestigiosas a escala mundial. Véase más sobre WPY en: <https://www.nhm.ac.uk/wpy>.
2. Véase la fotografía *Life and Death in Fur Farming* en la página de WPY: <https://www.nhm.ac.uk/wpy/gallery/2022-life-and-death-in-fur-farming>.

está equipada con mucha información interesante e impactante. A mí me gusta mucho porque muestra a los animales (que siempre son centrales en todo lo que hago), pero también muestra el contexto, los sistemas en los que los encerramos. Para obtener un mayor rendimiento económico, los confinamos cada vez más en sitios cada vez más pequeños y angustiosos. Continuamente les restamos espacio.

Otra cosa que me gusta de la imagen es el propio hecho de que tuviese éxito, porque la iluminación fue muy complicada. Las situaciones en las que te encuentras son de por sí delicadas: entras de noche a escondidas, lo cual nos pone a los investigadores en peligro –sufrimos mucho estrés porque es mucho lo que está en juego–. Los animales se ponen muy nerviosos, por lo que tienes que tomar las fotos de manera muy rápida, pero con mucha calma. De repente se ven con una luz apuntándoles, y en la oscuridad esas luces pueden quedar sobreexpuestas... Así que me alegro de que la imagen se crease de una manera satisfactoria, en ese sentido.

Por último, creo que tanto el jurado como yo misma apreciamos un detalle muy significativo de la imagen: el recorte de papel donde aparece un 10 tachado y corregido con el número 8, lo cual evidencia que antes había diez visones y en ese momento hay dos menos. A eso quedan reducidos: se convierten en un simple número que puede ser tachado. Ese es el precio de estos negocios; se pierden animales debido a las horribles condiciones en las que se les tiene. Todos los elementos, en definitiva, ayudan a crear algo único, que provoque un *shock*. Esperemos que esto sirva de incentivo para no comprar pieles.

¿Hasta qué punto tienes en cuenta convenciones ocularcentristas como el color, la simetría, la proporción, etc., en tu fotografía? Seguro que hay un ángulo que guía tu punto de vista...

Literalmente, el ángulo.

Así pues, ¿qué acercamientos tienes en cuenta?

Por lo general –e históricamente hablando– el activismo animalista ha generado mucha documentación, lo cual ha sido necesario porque tenemos que mostrar pruebas de cómo se les está tratando. Pero la diferencia entre esas imágenes documentales y el fotoperiodismo animalista es el grado en el que se tienen en cuenta todos esos factores (iluminación, ángulos, exposición, etc.). Queremos que la gente se vea afectada por estas imágenes, que se sienta atraída por el acto de mirarlas. A menudo, la fotografía documental se realiza, por ejemplo, desde muy lejos, o tiene una iluminación muy pobre, o está borrosa... Hay un millón

de cosas que pueden afectar negativamente a nuestro interés en mirar una imagen. Eso es lo que tratamos de evitar, pues ya es bastante difícil atraer la mirada de la gente a este tipo de fotografías. Las imágenes tienen que ser fuertes y bellas en su composición. Es como la fotografía en terrenos de conflicto donde se lleva a cabo una labor humanitaria. Tienes que crear algo atrayente (o incluso bello), y para hacer eso tienes que capturar un momento. Si la gente quiere darle la espalda a esta cuestión, tienes que darles un motivo para que se den la vuelta y miren. Por eso prestamos tanta atención al color, lo cual tenemos muy en cuenta cuando procesamos el material. En definitiva, a la hora de editar por supuesto que cobran mucha importancia el color, la exposición, las líneas y los ángulos.

¿Tienes en cuenta otras experiencias sensoriales (como por ejemplo sonidos u olores) para crear la atmósfera de terror que a menudo aparece en tu obra?

Los vídeos son más efectivos para eso: las grabaciones tienen un propósito diferente, y es más fácil captar la experiencia sensorial, pues al fin y al cabo estás añadiendo a la imagen el sonido y el movimiento. La cuestión del sentido del olfato es importante. No podemos reproducirlo ni por vídeo ni por fotografía, pero podemos hablar de ello, que es una cosa que hago a menudo. Cuento a la gente cómo, cuando me aproximo a una granja (sea de visones, cerdos, etc.), a veces no puedo evitar lagrimear debido al escozor del olor a amoníaco. Hay que tener en cuenta que los cerdos, perros y otros muchos animales tienen un sentido del olfato mil veces más fuerte y desarrollado que el nuestro, así que imagínate lo que ese mismo olor les está haciendo cognitivamente. Los animales no quieren vivir sobre sus excrementos y su orina, y les estamos forzando a ello. También es importante mencionar el olor a podrido: el olor de cuerpos pudriéndose dentro de jaulas, el olor a comida pudriéndose, el olor a la contaminación que se crea alrededor de esos ambientes (especialmente en granjas de visones y cerdos). Es realmente *putrífico*³. ¿Existe esa palabra? Busquémosla.

Putrífico... tiene algo que funciona.

En cuanto a tu pregunta anterior sobre composición: las líneas son muy importantes. Hay que componer de tal manera que las líneas te lleven a través de la imagen. A veces, las líneas recaen en la distancia... Las líneas que incluyes en una imagen te llevan en un viaje, aunque sea a través de una sola imagen. Puede ser que comiences en un punto focal que llame la atención, y que luego las líneas de

3. McArthur emplea originalmente el término *putrific*, mezclando el concepto de *putrid* (pútrido, putrefacto) y *horrific* (horrible, terrorífico).

la imagen te lleven hacia el fondo, o hacia un candado que se encuentre en un primer plano. Las líneas te marcan el camino; una imagen bien hecha contiene líneas para trazar el camino visual de la imagen.

Supongo que cuando entras a oscuras en un sitio y tienes que moverte de prisa, son decisiones muy rápidas las que has de tomar...

Sobre eso: uno puede aprender a tomar mejores decisiones a través de la práctica. Es muy importante que los fotógrafos estén constantemente fotografiando, y no solo trabajos de investigación (si quieren ser fotoperiodistas animalistas). Hay que fotografiar de todo para poder valorar el trabajo de uno mismo y ver si funciona o no y desarrollar una intuición al respecto. Se trata de un aprendizaje que cuesta muchos años, de verdad. Puede que hagas un puñado de buenas imágenes al comienzo de tu carrera, o que tengas mucho tiempo que dedicar a la exposición para la creación de una imagen. Pero cuando eres fotoperiodista no dispones de eso. Así que hay que practicar mucho. Yo llevo veinticinco años en esto y aún sigo aprendiendo –en el fotoperiodismo, uno se convierte en aprendiz el resto de su vida, trabajando y refinando el arte de crear algo de buena calidad muy rápidamente–.

¿Hasta qué punto es esencial la mirada de la víctima, de los animales no humanos mirando hacia nosotros, respondiendo?

Gracias por usar la palabra *víctima*; es apropiada. Al igual que la mirada es importante en el trabajo humanitario, lo es en el trabajo dedicado a los animales no humanos. Cuando alguien está mirando a la lente, está mirando al público, y el público necesita ese punto de contacto para sentir una interacción. Consideremos, por ejemplo, cualquiera que se encuentre en la calle, sin hogar, aquí en Toronto. Generalmente, queremos mirar al otro lado, porque el contacto visual significa incomodidad, conexión, responsabilidad, culpabilidad. Pero si puedes crear una imagen de esa persona mirando a la cámara, alguien a quien el público pueda pasar el tiempo mirando, preguntándose sobre él/ella, dando pie a la compasión, la simpatía, la empatía... Ahí se encuentra la importancia de la mirada, y con los animales sucede lo mismo. La imagen te concede el tiempo que necesitas para mirar, para mirarse el uno al otro. Porque no solo les estamos mirando a ellos; ellos también nos miran a nosotros, cosa que deben hacer. Y debería evidenciarse el hecho de que nos están haciendo preguntas a través de la imagen. Cuando un animal me mira cuando le fotografío en una granja industrial, sus ojos y su lenguaje corporal están repletos de preguntas. Preguntas, a menudo, como «¿qué me vas a hacer?» o «¿qué es lo siguiente que me toca?». El miedo tiene que verse

retratado en las imágenes, porque esas preguntas nos las están haciendo a todos, no solo a mí. Una buena imagen logra capturar eso mediante el contacto visual.

Has mencionado en otros medios que como resultado de tu labor documentando el maltrato animal, sufres un trastorno de estrés postraumático. Por otra parte, hay gente que frente a la sobreexposición al maltrato animal se insensibiliza y normaliza estos tipos de opresión. ¿Crees que, en cuanto a animales no humanos se refiere, hay una predisposición a la empatía o, por el contrario, que esta puede ser desarrollada mediante la educación?

Todas y cada una de las personas en el planeta tienen una trayectoria de crecimiento individual con respecto a cómo reaccionan frente al mundo. Por eso es tan importante que haya una diversidad de tácticas que compongan el movimiento animalista, y por eso la diversidad es también importante en el fotoperiodismo animalista. Uno no sabe quién es la persona que tiene delante, con la que está hablando. No sabes quién es la persona a la que intentas llegar por medio de una imagen. Hay gente cuya historia vital contiene ya mucha tristeza y que está anestesiada frente a la imagen que has creado; hay gente que se cierra y no está dispuesta a abrirse. Es por ello por lo que la franqueza y el diálogo en cuanto a lo visual y en cuanto a lanzar elementos visuales al mundo es de gran importancia. Hay gente que es muy receptiva a la imagen y al compromiso de hacerse vegano. Ven las fotos y piensan: «¡Esto es terrible y no quiero ser partícipe de ello! ¡Por supuesto que me haré vegano/vegana!». Pero generalmente no sucede así. La gente necesita contacto, tiempo y compasión. Yo comí carne durante la mitad de mi vida, así que sé perfectamente lo que es estar insensibilizado, y sé lo que es priorizar mis antojos y mis deseos por encima de las vidas de animales individuales. Es un proceso largo, y tienes que estar preparado tanto para la posibilidad de que una imagen llegue de manera inmediata como para la posibilidad de que no llegue en absoluto. Hay gente que no se siente activada por las imágenes: mucha gente que las mira y piensa sobre lo horrible que es lo que está viendo pero que luego procede a comer animales ese mismo día, porque nunca nadie les ha enseñado a no comer animales. Esa gente siente que es parte de su cultura, sus tradiciones, sus deseos, lo cual convierte la idea de dejar de comer animales en poco factible. La imagen, pues, es parte del puzzle en el activismo animalista; pero rara es la ocasión en la que consigue un cambio integral, un efecto completo. La gente puede entristecerse al ver una imagen de un cerdo en una granja, pero luego van y se comen una salchicha más tarde. Y esto, de nuevo, se debe a que no han sido empoderados para transformar su preocupación en acción.

¿Cómo consigue uno crear imágenes significativas en un contexto posmoderno de saturación de imágenes y mensajes?

Es importante crear una identidad propia en el fotoperiodismo animalista. Para nosotros, era importante proporcionar un nombre a lo que hacíamos. Lo llamamos fotoperiodismo animalista para distinguirlo de otros tipos de fotografía (como, por ejemplo, de conservación) y otros tipos de fotoperiodismo. El nombre conlleva contextualización: mostramos por qué la cuestión es importante y relevante ahora, y en qué se diferencia. Efectivamente, estamos, por lo general, completamente saturados por imágenes. ¿Cómo destacar nuestro trabajo? Es muy difícil. Lo hacemos lo mejor que podemos. Y podemos hacerlo mejor; aún nos encontramos comenzando a explorar cómo alcanzar de forma efectiva al público, cómo dar protagonismo a nuestro trabajo y cómo conseguir que la gente realmente mire la imagen y no simplemente pase a la siguiente. Pero creo que ese desafío realmente lo comparten todos los creadores de imágenes. Queremos que la gente mire nuestro contenido, porque les estamos vendiendo algo –en nuestro caso, activismo animalista y liberación animal–. Nos enfrentamos a un millón de cosas: desde la capacidad de la gente de digerir estas imágenes hasta algoritmos... ¿Cómo conseguir que nuestro trabajo esté en primera línea? Es algo en lo que constantemente estamos trabajando. Y esto está relacionado con tu anterior pregunta, pues una forma de hacerlo es tratar de dar con el punto en el que se encuentra distinta gente, para hablar con ellos y empoderarlos. Más de mil ONG y más de ciento cincuenta países han usado nuestro trabajo. También lo usan los medios de comunicación, los académicos, en el activismo de base, en el activismo personal, etc. No solo le damos salida en libros.

En *Hidden* nos encontramos con el tropo de lo oculto y lo escondido, que es en gran parte en lo que consiste tu trabajo –en adentrarte en granjas apartadas de la atención y mirada pública–. Pero, por otra parte, hay contextos donde se celebra abiertamente el maltrato animal bajo el nombre eufemístico de tradición o conservación, y esto queda recogido en *Captive*. A lo largo de tu experiencia como defensora de los animales no humanos, ¿cómo afecta a tu obra este contraste? ¿Hay estrategias visuales y fotográficas diferentes según el grado de visibilidad pública del maltrato?

En primer lugar, parte de las decisiones que tomo tiene que ver con si el animal en cuestión está o no infrarrepresentado en los medios y en la conciencia pública. ¿Se trata de un animal a quien comemos o llevamos puesto? ¿Se le utiliza en la industria del entretenimiento, en el trabajo, en ritos religiosos o en la investigación? Empezamos, por lo tanto, por ahí, para saber si entran dentro de nuestra perspectiva. Nos fijamos en cómo son percibidos y mirados de por

sí. Los observamos abiertamente en rodeos, circos y zoos, para lo cual no hace falta entrar a escondidas, pues basta con comprar una entrada. La pregunta es cómo hacer para retratarlos de una manera distinta a cómo los vemos cuando simplemente estamos paseando por delante de ellos empujando un carrito o cuando los miramos durante treinta segundos y pasamos a la siguiente jaula. Es importante mostrar las cosas a las que no necesariamente se miran: por ejemplo, los surcos que dejan de tanto dar vueltas en las jaulas. Para nosotros es un reto tratar de documentar la soledad, el abatimiento, y que eso forme una importante parte del contexto de las imágenes. La gente puede mirar a un gorila enjaulado y seguir su camino, pero hay una serie de preguntas que hacerse al respecto: ¿De dónde viene este gorila? ¿Para atraparle se masacró a toda una familia? ¿Se les ha importado del extranjero? ¿Ha sido parte de un programa de cría y reproducción? Tenemos que traer todas estas cosas sobre las que no solemos pensar al proceso de creación de imágenes y de un relato –de ahí, por supuesto, la importancia del periodismo y el fotoperiodismo–. Y luego están los casos en los que nos colamos en granjas, y lo hacemos con el propósito de mostrar cuál es la realidad de estos animales, para desmentir lo que estas mismas granjas obran por enseñarnos. Tiene mucha gracia ver cómo se usan las imágenes de granjas en la publicidad: un pollo en el campo, una enorme granja roja con el granjero sujetando una caja de huevos y preguntando, ¿quién te ha hecho los huevos hoy? Obviamente, los han hecho las gallinas dentro de la granja, ¡no el granjero! Cuando a la gente se le invita a ver una granja (que no es habitual), lo que te enseñan es una versión depurada y dulcificada de lo que realmente está pasando ahí. A veces sí que consigo un permiso para entrar a una granja, pero lo que me enseñan es una décima parte –aquella en la que las camas están bien cuidadas y donde no hay cuerpos de animales muertos en las jaulas–. Es por eso por lo que, como fotoperiodista animalista, una debe ir sin previo aviso. Yo detesto hacerlo, porque es algo traumatizante y para nosotros es peligroso ver todo ese sufrimiento, toda esa violencia y muerte. No obstante, es así como vas a obtener la verdad de los animales en granjas: vas y ves que las camas no están bien cuidadas, que todo está sucio, que hay muertos en las jaulas, hay animales heridos, y los contenedores aún no han sido vaciados y están hasta arriba de cuerpos. A veces encuentras animales muriéndose todavía en esos contenedores, porque tiran animales moribundos. Tenemos que dar visibilidad a todas estas cosas.

En 2019 fundaste We Animals Media⁴, una organización sin ánimo de lucro de fotoperiodismo animalista que cuenta con unos cien fotoperiodistas cubriendo industrias de explotación animal en más de setenta países. ¿Puedes hablar-nos del espíritu del proyecto y de cómo ha evolucionado en estos cinco años?

4. Véase <https://weanimalsmedia.org/>.

Durante mucho tiempo hacía todo sola, y consideré estrategias. Me daba cuenta de que como fotógrafa estaba constantemente tomando fotos, yendo de un caso a otro, pero realmente pasaba muy poco tiempo asegurando que estas imágenes llegasen al público. Así que pensé en la idea de tener un archivo público gratis para cualquiera que estuviese defendiendo a los animales, y ahí empezó a tomar forma todo. La gente comenzó a donar a We Animals Project, teníamos más cosas, y nos dimos cuenta de que podíamos operar como agencia fotográfica: podemos hacer encargos y crear plataformas con muchos trabajos (no solo el mío). Y continuó evolucionando, y lo sigue haciendo rápidamente. Hay gente que dona 5 o 100 dólares al mes, y luego tenemos ayudas que rondan los cientos de miles. Necesitamos estos fondos para continuar asignando proyectos y para cubrir los costes de operación y los del *stock* en la plataforma, la cual cuenta ya con más de 22.000 fotos y vídeos. Construimos todo esto de manera estratégica y con un propósito de generosidad. Queremos ayudar a los que hacen campañas a que hagan su trabajo con material de alta calidad visual. Queremos ayudar a los medios y a quien lo necesite. Y bajo este propósito de generosidad, que sea gratis. Tenemos una especie de sistema empresarial en el que no dependemos de ingresos y ventas, sino de donaciones. Queremos ayudar en las campañas, para que así la ayuda a los animales sea más rápida. Todo esto lo hacemos para ayudar a los animales cuanto antes. La razón de ser de este fotoperiodismo es acabar con el sufrimiento animal –ese es nuestro objetivo–. Y como muchos activistas, acabamos delegando en otros.

¿Cómo de importante es la noción del archivo y la función de articular, mediante imágenes, una historia memorística de las relaciones entre humanos y animales no humanos?

Es muy importante, y por eso publicamos libros de la magnitud de *Hidden*. Queríamos crear algo que físicamente tuviese un gran impacto –obviamente, están las imágenes de por sí, pero también buscábamos crear un monstruo de libro de más de dos kilos que marcara la diferencia–. Queremos conmemorar el trabajo que estamos creando. No se trata de un trabajo con un impacto fugaz en las noticias; está diseñado para permanecer. Es un testamento, una acusación, un documento de lo que sucede y de lo que no debería suceder nunca más. Me encantaría que este trabajo permaneciese durante mucho tiempo, más allá de cuando hayan desaparecido estas industrias, para que podamos mirar atrás en el tiempo y ver lo que hacíamos y lo que nunca más debemos hacer. Si dentro de cincuenta o cien años siguen existiendo los museos, me encantaría que hubiese más de ellos dedicados a la historia animal y repletos de estas imágenes, para que sepamos lo que hemos hecho y lo que jamás ha de ser replicado.

Dar forma a un relato, crear una narrativa, es una parte esencial del fotoperiodismo y de la labor de documentar la explotación animal. ¿Crees que la representación es a menudo más efectiva que ser testigo directo de esos tipos de sufrimiento?

Creo que ambas formas deben ser y podrían ser muy efectivas, pero no todo el mundo va a aprovechar la oportunidad de ir a una granja industrial. De hecho, a lo largo de su vida, la mayoría de la gente ni se acercará a las industrias de explotación animal. Así que, aunque sería muy efectivo, es más fácil crear historias impactantes y trasladarlas a cuanta más gente posible. Me encanta la parte de contar historias por medio de mi trabajo. Es mi parte favorita: obtener imágenes y absorber experiencias en su totalidad y vorazmente redactar cada detalle para que no se me olvide, y sacar punta a todos esos momentos que son conmovedores. A veces hay solo unos cuantos momentos de ese tipo dentro de una cantidad tremenda de trabajo, pero esos atisbos de emoción, esos mensajes y esas historias pueden realmente asombrar a la gente, e inspirarla. La gente recuerda las historias, y así es como ha sido a lo largo de la historia. No es nada nuevo ni para mí ni para la fotografía. Muchas historias han sido transmitidas a lo largo del tiempo, y eso es lo que estamos haciendo. Algunas personas acuden a mis charlas una y otra vez, lo cual me sonroja porque las veo y pienso, «Ay Dios, vas a escuchar de nuevo la misma historia que tantas otras veces he contado...».

Bueno, es que eres una oradora tan interesante y cautivadora... No me extraña en absoluto.

Gracias –bueno, hay gente que simplemente me dice «Nos encanta escuchar tus historias una y otra vez»-. Hay una mujer que se las sabe de memoria y las repite en su cabeza mientras las cuento, y eso le genera mucho placer. Se siente inspirada una y otra vez. ¡Yo también soy así! Yo era así con Jane Goodall. Me sé algunas de sus historias de memoria, porque fui voluntaria para esa organización en muchas ocasiones, y la he escuchado hablar muchas veces. Y siempre me siento inspirada.

La explotación animal es, por supuesto, una práctica global. Dada tu experiencia viajando por todo el mundo y habiendo presenciado el maltrato animal en distintos países y culturas, ¿hasta qué punto crees que la explotación animal está relacionada con otras formas de opresión basadas en clase, raza, étnica o género?

Realmente no soy experta en eso. Veo esas conexiones, pero preferiría que fuese la gente que ha pensado profundamente en ello quien opinase al respecto, y no yo. Lo que sí veo es que, cuando voy a los mataderos y granjas, los empleados son a menudo gente que preferiría tener otros trabajos. Con frecuencia son refugiados o gente sin papeles; gente dispuesta a trabajar por salarios ínfimos para realizar actividades peligrosas. En países de población blanca a menudo es gente de color la que hace este tipo de trabajos. Pero ahí lo dejo –son mis observaciones, como alguien con experiencia–. Que sea otra gente la que lo analice con más profundidad. Una de tantas historias al respecto me sucedió trabajando en España con el grupo Igualdad Animal. Conducíamos de vuelta de una investigación, y pasamos por delante de una granja en la que estaban cargando pollos de engorde en camiones para transportarlos al matadero. Nos acercamos, valorando la probabilidad de que no estuviesen los dueños de la granja, solo los trabajadores. A ellos no les importó nuestra presencia; éramos una novedad a las cuatro de la mañana, un grupo de gente que quería tomar fotos. «¿Podemos pasar? Jamás hemos visto algo así», les preguntamos. «Claro, pasad. Sois bienvenidos», nos respondieron. Les fotografiamos cogiendo a los pollos –cinco por mano–. Los cogían, los colgaban boca abajo y les rompían las patas al tirarlos a las jaulas y aplastarlos en los camiones. Estos trabajadores me preguntaron de dónde era, y *todos* querían saber si habría mejores oportunidades laborales en Canadá, y si era fácil o no conseguir un visado allí. Procedían de Portugal, Marruecos, el norte de África... Dijeron que trabajaban a veces entre doce y catorce horas al día. No tenían papeles. Querían una vida mejor. No querían ese trabajo; con toda seguridad, buscaban algo distinto.

A propósito de esto: ¿crees que los mismos parámetros éticos han de emplearse a la hora de valorar la explotación animal, independientemente de las diferencias regionales, nacionales o culturales? ¿O es más efectivo un acercamiento ético a las imágenes de explotación animal teniendo en cuenta el contexto histórico y geográfico específico?

Es una gran pregunta que merece mucha atención. En el hemisferio norte, la gente sabe que hay alternativas veganas y tiene acceso a una nutrición más variada que la gente que vive en economías con dificultades y en culturas donde se tienen aún muchos hijos y no hay mucho dinero. Su prioridad va a ser la comida, y en algunos casos eso se traduce en carne y en algunos otros alimentos básicos. No procede que las organizaciones del hemisferio norte vayan a Sudamérica o a África diciendo «¡Haceos veganos!». Lo que creo es que esas organizaciones deben ir a esos continentes para enfrentarse y frenar el crecimiento de la industria [cárnica], porque es allí donde las granjas industriales están incrementando. Hace poco fui a documentar el desarrollo del sector de las granjas industriales en

el África subsahariana, donde se ha convertido en algo muy grande: unas granjas enormes para alimentar a gente que necesita carne a precio muy barato. Lo que pienso es que hay que frenar estas industrias y que necesitamos desarrollar una educación global sobre las características nutritivas que pueden obtenerse de alimentos básicos (legumbres, judías, soja...), como alternativa a monocultivos para dar de comer a animales que luego nos comemos nosotros. Existen maneras de estar sanos y ser felices sin dañar a los animales. Sea donde sea que estemos, hemos de atender a esa cuestión de una manera que se corresponda con la cultura y la economía.

Antes has mencionado una situación que viviste en España. ¿Alguna otra experiencia o impresión sobre este país que pudieses compartir? La situación en España es particularmente controvertida por el tema de los toros y la vergüenza que ello supone...

Diría que, en muchos sentidos, España no es ni mejor ni peor que los muchos otros países por todo el mundo que explotan cantidades masivas de animales. He estado en muchas granjas en España –de pollos de engorde, gallinas, cerdos...-. España produce masivamente animales en condiciones terroríficas. No obstante, he de decir que también lo hacen Suecia y los países escandinavos a los que tomamos como ejemplo de cómo hacer las cosas. Suecia, Finlandia y Dinamarca también están produciendo masivamente animales de maneras extremadamente crueles; así que España, Canadá, Australia..., todos estos países lo hacen. Creo que todas las naciones han de avergonzarse de cómo tratan a los animales. Y hay muchos países con crueldades específicamente vinculadas a su cultura. Aquí en Canadá apaleamos focas para hacernos con su piel, tenemos una industria pesquera terrorífica, y nos regimos por unas leyes horribles y anticuadas en cuanto al bienestar animal en lo que a medios de transporte se refiere. Necesitamos que más gente sienta culpabilidad –bueno, a lo mejor la culpabilidad no es productiva...-. Pero sentimos algo de culpabilidad para que esto nos obligue a actuar. Torear es una tradición y una cultura horrible, pero las culturas evolucionan. Me alegra que cada vez haya más gente ayudando a que España evolucione (desafortunadamente, muy despacio) y se aleje de estos violentos asesinatos de toros.

¿Puedes hablar un poco de tu experiencia como mujer en este tipo de trabajo? ¿Cómo es ser mujer, activista y fotógrafa en una industria tan competitiva como lo es el periodismo y los medios de comunicación?

A mí me parece muy emocionante. Me encuentro en una industria dominada sobre todo por hombres, así que es muy apasionante estar a la vanguardia creando

cambios y normalizando el fotoperiodismo entre mujeres, ¡me encanta! Yo encajo muy bien en esta carrera por cómo funciona. Me entusiasma desenvolverme en el mundo y ser un modelo para la gente que quiera tener este estilo de vida, porque eso es lo que es, en cierto sentido: un estilo de vida. Desde luego, no es un trabajo de despacho. Es una vida muy creativa y aventurera, y quiero que la gente, y las mujeres, se sientan empoderadas para realizar este trabajo también. Hay millones de historias que capturar en el mundo. En mi propio jardín, puedo ir a ese edificio con pisos y dar con historias de animales, porque ahí dentro se encuentran animales enjaulados; hay peces y pájaros en jaulas. Puedo ir a obtener esas historias, o puedo ir a Camerún y contar historias sobre la caza furtiva, o historias sobre las granjas industriales a escala global... Si eres una persona creativa a quien le gusta moverse, y eres mujer, puedes de verdad hacerlo. No tienes que sentir impedida por tener hijos –puedes ser madre y puedes lanzarte al mundo y hacer este tipo de cosas–. Lo interesante sobre este tema es que hay muchas más mujeres en el fotoperiodismo animalista que en el fotoperiodismo, lo cual refleja el rol general de las mujeres en el activismo animalista. Hay estudios que muestran que las mujeres forman entre un sesenta y un ochenta por ciento del movimiento, y nosotros lo vemos en el fotoperiodismo animalista. ¿Por qué es así? Creo que es cuestión de naturaleza y crianza/educación⁵, pero eso nos lleva a una conversación muy amplia. A las mujeres se les enseña que es aceptable cuidar de otras personas y de otros animales. Para las mujeres está socialmente mejor visto este rol que para los hombres, motivo por el cual vemos a más mujeres en el activismo y en el fotoperiodismo animalista.

¿Qué otros tipos de medios dirías que son particularmente efectivos en el activismo por los derechos de los animales (documentales, literatura –sea de ficción o no–, música, etc.)?

Todo ayuda. Lo que yo hago es fotografía y vídeo, por lo que me encantan esas formas de activismo. Creo que las películas cortas –especialmente si son lo suficientemente breves para colgarse en redes sociales, que es a donde todo el mundo mira hoy en día– son magníficas. Momentos visuales emotivos en TikTok (y nosotros aún no estamos en TikTok, por cierto), que la gente pueda ver rápidamente en las redes, es estupendo. Es el tipo de cosas a las que tiene acceso el público. Yo apoyo mucho el trabajo académico, pero ¿los libros académicos...? ¡Me encantaría que fuesen popularizados! ¡Me encantaría que se le diese difusión a la información que contienen! El trabajo académico puede ser tan brillante..., pero es como si necesitase mucho *marketing* y promoción... Yo quiero que esas ideas

5. McArthur emplea la expresión «nature and nurture».

lleguen al público general. Pero sí, los libros son importantes, y las películas, fotos, noticias y las redes sociales en sus diversas formas. Todo tiene su función, la verdad.

¿Así que TikTok está en la agenda futura de We Animals Media?

Afortunadamente, no soy la única que toma decisiones en We Animals Media. Tenemos a nuestra gurú en redes sociales, Eva von Jagow, quien nos guiará y tomará las próximas decisiones con respecto a lo que hacemos. En cuanto nos diga que ya va siendo hora de que tengamos una cuenta en TikTok, nos pondremos a mirar el presupuesto y a buscar a alguien que lo haga, y que lo haga bien.

De todas las vidas que has retratado y perpetuado en tu fotografía, ¿puedes describirnos la biografía de algún individuo en particular que haya destacado? Recuerdo que hablabas de un chimpancé en el documental de Marshall *The Ghosts in Our Machine*...

Ron. Sí, hablaré sobre él, porque fue bastante increíble que pudiese hacerme con una biografía suya escrita por humanos. Él es con quien cierro mi primer libro, *We Animals*. Acaba con su historia. Ron era un chimpancé que durante décadas fue utilizado para investigación. Eso es parte de lo que descubrí al adentrarme en su historia. Leí sobre los experimentos a los que fue sometido y la falta de cuidados que sufrió tras ellos. Supe que había estado encerrado en una jaula de la misma manera que la gente tiene canarios... Estuvo durante mucho tiempo en una jaula de 5 x 5 x 7⁶ suspendida en el aire. Solo. Probablemente volviéndose loco. Nunca sabremos el daño psicológico que esto le haría. Y esto es lo mismo para los animales que se tienen en granjas. No tienen madres... ¿Cómo es la experiencia de no aprender de una madre y ser separado de ella? ¿Qué se siente al estar tan psicológicamente paralizado porque estás terriblemente solo y te encuentras en un entorno antinatural? Conocí el historial de Ron, pero luego comencé a pensar en él en el contexto de *nuestra* historia, específicamente la mía, porque teníamos la misma edad. Cuando Ron y yo teníamos tres años, yo llevaba ya mucho tiempo aprendiendo de mi madre y nutriéndome de ella. Yo también soy un gran simio, y él es un gran simio, pero él había estado *solo* durante tres años formativos, en una jaula. Cuando teníamos ocho años, yo estaba fuera trepando por los árboles y conociendo la libertad. Él es el chimpancé; él es quien debería llevar años subiéndose a los árboles. Cuando estudiaba en la universidad, él estaba siendo

6. Medida en pies. El equivalente aproximado en metros es de 1,5 x 1,5 x 2,1.

estudiado; llevaba casi dos décadas siendo usado en investigación invasiva. Así que ahí estábamos los dos, en esta institución, pero él está siendo estudiado y yo estoy estudiando. Vaya contraste. Durante esos años, fue sedado con pistola de dardos docenas y docenas de veces en periodos muy cortos. Se despertaba con nuevas heridas tras haber pasado por operaciones. No sabía qué estaba pasando; solo sabía que cada vez que se despertaba, una y otra vez, sufría dolor. Hubo un estudio en el que le quitaron un disco del cuello, ¡y no le dieron analgésicos en ocho días! Y cuando se los dieron, fueron dos Tylenol. Increíble.

Pero tuvo un final feliz: fue rescatado por Save the Chimps ya entrado en su veintena. Al contrario de los billones y billones de animales que usamos en el mundo, él tuvo un final feliz. Fue rescatado y llevado al santuario. Pero lo increíble era que confiase en los humanos. Recuperó su confianza en ellos. Tenía un espacio enorme en el que desenvolverse y estar fuera relacionándose con otros chimpancés, pero prefería quedarse dentro porque tenía mucha curiosidad sobre qué hacía la gente. Todos los días se hacía un nido con mantas en el que se sentía seguro. Se quedaba en el nido, desde donde nos observaba. A los chimpancés que eran nuevos en el santuario los llevaban primero con él porque era una persona muy buena. Y de hecho fue en ese nido donde murió. Murió en paz, pero de forma prematura, por supuesto. Digo «por supuesto» porque los chimpancés usados para la investigación a menudo mueren de manera prematura, debido a los daños y lesiones que se les ha provocado a lo largo de su vida. Y me encanta hablarle a la gente de él porque, a pesar de todo por lo que pasó, era misericordioso, y bueno, y acogedor. Es uno de los animales de los que he aprendido muchísimo, y espero que otra gente pueda aprender de él también. Les debemos tantísimo... Les sometemos a tanto y les debemos toda la ayuda que podemos darles –ya se trate de un pollo, un chimpancé o un pez–. Les causamos muchísimo sufrimiento, y como mínimo (lo cual enlaza con lo que yo hago como fotógrafa) les debemos visibilidad: les debemos mirarlos, y hacer algo con la información que recibimos de vuelta cuando les miramos en las imágenes que creamos.

.....
CLAUDIA ALONSO RECARTE es profesora titular del Departament de Filologia Anglesa i Alemanya de la Universitat de València y directora del grupo de investigación «Culturas literarias y visuales del animal» (CULIVIAN), y del proyecto de investigación «Representaciones de masculinidades en documentales en defensa de los animales en lengua inglesa (2000-2021)» - CIGE/2021/100, concedido por la actual Conselleria d'Educació, Universitats i Ocupació (Generalitat Valenciana)..

El futuro del conocimiento archivístico de la antropología

Cómo pueden circular los objetos digitalizados*

Katja Müller

katja.mueller@hs-merseburg.de

En 2011, el Museo Etnográfico de Leipzig acogió una conferencia internacional sobre el futuro del conocimiento archivístico de la antropología. Asistieron investigadores, archiveros, conservadores y activistas de la India, el Reino Unido, Francia y Alemania, que debatieron sobre los caminos que debían seguirse, centrandose en los archivos fotográficos de la India. Como ejemplos de archivos se citaron el William Archer Archive, ubicado en el Museum of Archaeology and Anthropology (MAA) de Cambridge, el Fürer-Haimendorf Archive, situado en la School for Oriental and Asian Studies (SOAS) de Londres, y el Egon von Eickstedt Archive, emplazado en la Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD). En el momento de la conferencia, dos de los archivos estaban almacenados en los respectivos depósitos de los museos, a los que solo se podía acceder mediante visitas presenciales con previa cita, mientras que el Archivo Fürer-Haimendorf había sido digitalizado y también estaba disponible en línea. Una consecuencia de esta situación y uno de los principales resultados de los debates de la conferencia fue la petición, expresada con fuerza por los colegas indios presentes, de digitalizar todas las imágenes para acrecentar el acceso a estas, especialmente desde la India, que es el lugar donde se tomaron las fotografías. Como escriben Müller y Rycroft (2013: 221f) en su informe sobre la conferencia:

Un tema central del taller fue la repatriación digital de los archivos visuales. Dado que estos archivos se centran en varios pueblos minoritarios Adivasi, el equipo comenzó a formular enfoques intelectuales, éticos y prácticos que en las próximas décadas permitieran que estos archivos estuvieran ampliamente disponibles y fueran significativos para los Adivasi, así como para los investigadores históricos y antropológicos. (...) El taller llegó a la conclusión de que es urgente repensar la ética de los museos, cuestionando cómo el conocimiento

* Este texto ha sido traducido por Anacllet Pons.

antropológico y las redes antropológicas (consideradas tanto históricamente como en términos contemporáneos) deben abordarse ahora [entre otras cosas] con la visión de que la transmisión *digital* [la cursiva es mía] de los materiales de archivo debe construir diálogos mutuos y sostenibles –entre los conservadores de los museos, las diversas partes interesadas y los públicos involucrados– sobre cuestiones de interpretación, preservación y exhibición.

Según argumentaron los participantes en la conferencia, la difusión en línea de las imágenes digitalizadas no solo proporcionaría un fácil acceso y distintas formas de reapropiación para las llamadas comunidades de origen, sino que abriría vías para «diálogos mutuos y sostenibles».

En este artículo analizo en qué medida los archivos antropológicos digitalizados pueden cumplir estas promesas y cómo lo hacen. Me pregunto en primer lugar qué se necesita para que los archivos antropológicos se digitalicen, qué reticencias y obstáculos siguen existiendo y quién impulsa la digitalización o sortea las barreras para el acceso abierto. Aportando varios ejemplos de Europa y Asia, esbozo el desarrollo y las opciones que han tomado los archivos antropológicos digitales en la última década. En la segunda parte del artículo, me pregunto qué ocurre realmente cuando abrimos los archivos, cuando digitalizamos el material de archivo y lo difundimos en línea. ¿Se cumplen las expectativas de circulación, diálogo y comunicación? ¿Qué se necesita para convertir una historia conservada en material de archivo en un recurso para la memoria vivida, para la conmemoración y el compromiso activo en formato *online*? Para responder a estas preguntas, me baso en una forma particular de archivos: los fotográficos y antropológicos, especialmente los centrados en la India. Por supuesto, muchas de estas cuestiones de difusión, circulación y uso resuenan en archivos de otro tipo.

DIGITALIZACIÓN DE ARCHIVOS

Seis años después de la conferencia sobre el Futuro del Conocimiento Archivístico Antropológico, el archivo Eickstedt estuvo disponible en línea. En 2014 se asignaron fondos para digitalizar la colección de fotos y de 2015 a 2017 todas las fotografías fueron digitalizadas, preparadas y difundidas en formato *online*. La colección fotográfica, con sus más de 12.000 fotografías, está ahora disponible para todos los que tengan una conexión a internet¹. Todos los negativos y positivos siguen almacenados en el SKD, pero sus homólogos digitales están ahora igualmente disponibles sin restricciones de acceso. Todo el mundo puede ver y apropiarse de las imágenes y sus metadatos. No hay que pedir permiso para utilizar este archivo, y ya no es necesario viajar a Alemania para ver las fotografías

1. <http://www.deutschefotothek.de/cms/weltsichten.xml>. Este y los enlaces sucesivos fueron consultados con fecha de 8 de octubre de 2023.

y utilizar la información, los conocimientos, la historia y la estética que en ellas se almacenan.

El archivo de Eickstedt se convirtió así en un ejemplo de digitalización como reacción a las solicitudes de acceso. Estas peticiones de tener archivos e inventarios digitales no solo se expresaron durante la conferencia de 2011, sino que también se han hecho cada vez más frecuentes entre los expertos en museos y archivos, así como en los medios de comunicación populares durante la última década. En el caso de los archivos antropológicos, el debate sobre la concesión de acceso está fuertemente entrelazado con las demandas de retorno, repatriación y reconciliación, que también han cobrado fuerza a lo largo de los años. Al recordar una violenta historia de adquisición de objetos y documentos en contextos coloniales, los archivos y colecciones antropológicas no solo han experimentado una enorme presión desde fuera de sus instituciones, sino que también han practicado un giro en la política interna de salvaguarda y protección de sus materiales. Cada vez se devuelven más restos humanos y objetos preciosos a África, Australia, Asia y América², y no es raro que los grandes museos hagan un esfuerzo por digitalizar sus colecciones simultáneamente³. Esto tiene la ventaja de que la investigación de la procedencia tiene lugar antes de que se devuelvan los objetos, de que los metadatos y los registros se verifiquen o actualicen y de que se almacene y conserve una imagen coetánea del objeto en una base de datos de la institución anfitriona junto con el resto de la información que se considere pertinente. Como ya hemos argumentado en otro lugar (MÜLLER y NOACK, 2021), actualmente se tiende a combinar la digitalización con la investigación de la procedencia y la descolonización (al menos dentro de las colecciones etnográficas alemanas, pero podría decirse que también en otros contextos nacionales). En otras palabras, al aumentar la presión y la necesidad de descolonizar –para reevaluar las colecciones, reconocer las injusticias pasadas y presentes y repatriar y/o compensar–, las instituciones examinan más detenidamente el material que almacenan. Lo ideal sería que estas investigaciones incluyeran un registro y una difusión digitales del mismo material, ya que esto no solo facilita el acceso, sino que permite una investigación y una recopilación de información más exhaustivas. La difusión en línea allana el camino para una repatriación más inclusiva.

El material de archivo parece ser a la vez predecesor y descendiente de la digitalización de objetos de museo (para su repatriación). Dado que el material de archivo «plano» (en papel, donde la información es bidimensional) es más fácil de escanear, algunos fondos fotográficos archivados se han digitalizado a gran

2. Véase, por ejemplo, el Benin Dialogue Group, en: wikipedia.org/wiki/Benin_Dialogue_Group, o el regreso de objetos a Hawa'i, en: preussischer-kulturbesitz.de/pressemitteilung/artikel/2023/04/11/spk-gibt-menschliche-ueberreste-und-grabbeigaben-an-hawaii-zurueck.html.

3. Véase, por ejemplo, el British Museum, en: www.britishmuseum.org/collection; el Staatliche Museen zu Berlin: <https://recherche.smb.museum>; la Smithsonian Institution: www.si.edu/collections; o las Indian State Collections: museumsofindia.gov.in.

escala en la década del 2000⁴. Sin embargo, existen grandes corpus de información archivística que aún no han visto la luz del escáner ni del entorno *online*. No fue hasta 2019 cuando varios autores, entre ellos Achille Mbembe y Benedicte Savoy, reclamaron la apertura de los inventarios. Tras su llamamiento, ampliamente escuchado, a la apertura de los archivos y a la repatriación de los objetos, lo ampliaron con una demanda de acceso a la información adjunta⁵.

Es un escándalo que, a pesar de este debate, que dura ya dos años, todavía no haya acceso libre a los inventarios de los museos públicos de Alemania. ¿Cómo son exactamente las colecciones africanas de los museos alemanes? ¿De qué regiones proceden? ¿De qué tipo de objetos se trata? Queremos y necesitamos saberlo si aspiramos a trabajar juntos para reconciliarnos con el pasado colonial. ¡Necesitamos un acceso sin restricciones ni controles! El conocimiento de los fondos es la base de cualquier diálogo. Además, hay que hacer posible un debate independiente sobre los bienes culturales desde África, sin depender de socios alemanes. Los objetos pueden contribuir a reactivar y reabrir el conocimiento y la memoria en las sociedades poscoloniales, tanto en África como, por supuesto, en otras regiones del mundo. (...) Por eso exigimos a los museos públicos o a sus patrocinadores, los municipios, los Estados federados y el gobierno federal, que los inventarios de objetos africanos de las respectivas colecciones estén disponibles en todo el mundo lo antes posible, independientemente del grado de exhaustividad o de la supuesta exactitud de dichos inventarios. Bastará con simples escaneos y listados. Los necesitamos ya. Sólo entonces podrá comenzar el diálogo⁷.

El argumento es similar al de los numerosos proyectos de digitalización que se han llevado a cabo en las dos últimas décadas: la digitalización permitirá el diálogo y la apropiación del patrimonio cultural, el compromiso con el pasado, la creación de conocimiento y la revitalización activa de las memorias en una sociedad poscolonial. El Basel Mission Archive ha explicado su digitalización de las más de 15.000 fotografías, que comenzó en 2002 con la voluntad de «fomentar encuentros con diversos tipos de transferencia y circulación de ideas, conocimientos y valores en todo el mundo»⁶, y el Eickstedt Archive preveía que la digitalización fuera la base de discursos y relatos transcontinentales del pasado para los investigadores de los países de origen⁷.

Sin embargo, como demuestra el llamamiento comparativamente reciente a la apertura de los inventarios, también se sigue viendo cierta reticencia a la hora

4. Véase el Basel Mission Archive, en: www.bmarchives.org; o el Furer-Haimendorf Archive, digitalizado en 2008/9: digital.soas.ac.uk/furer.

5. kolonialismus.blogs.uni-hamburg.de/2019/10/17/oeffnet-die-inventare/.

6. www.bmarchives.org/about.

7. «Para los investigadores de los países de origen, estas fuentes visuales pueden ser de gran interés como testimonios de su historia y, en la actualidad, constituyen la base de discursos transcontinentales», en: gepris.dfg.de/gepris/projekt/265081894?context=projekt&task=showDetail&id=265081894&.

de facilitar el pleno acceso a la información de los archivos. A pesar de los numerosos programas de financiación de proyectos de digitalización, persiste una actitud de propiedad entre algunos custodios de museos y archivos. Esta noción se puede escuchar en debates y charlas, pero también se observa en las prácticas de publicación e investigación: persiste la ilusión de una interpretación unívoca, de conservar una soberanía única sobre el material archivado y conservado, así como sobre su uso e interpretación. No solo el Museo Británico rechaza cualquier debate sobre la repatriación de partes de su colección excusándose en que es «patrimonio mundial», sino que también los custodios individuales siguen negando a otros el acceso a sus colecciones y depósitos. Sigue existiendo el ideal de las interpretaciones unánimes y de ser los primeros en publicar la información contenida en esos archivos y museos, ya que otras versiones podrían ser incorrectas o basarse en valores y métodos de análisis diferentes.

Podría decirse que siempre existe el peligro de que se haga un uso incorrecto y una mala interpretación cuando el material de archivo o las colecciones de museo se publican sin una amplia interpretación que contextualice el registro de archivo o el objeto de museo. Especialmente en el caso del patrimonio antropológico, sigue existiendo un cierto riesgo de, por ejemplo, aplicarlo o utilizarlo erróneamente para interpretaciones racistas, teorías de la conspiración o explotaciones neocoloniales. Sin embargo, utilizar este limitado riesgo como argumento para denegar el acceso a quienes podrían usarlo en un espacio global de archivos y museos para la producción de conocimientos, las remesas culturales y como respuesta a la ruptura (BASU, 2011) parece, cuando menos, desproporcionado.

La experiencia demuestra que el material patrimonial digitalizado apenas se malogra, más bien aumenta el número de personas que saben de su existencia. La digitalización es, además, una forma de conservar mejor el material, ya que disminuye las solicitudes para consultarlo físicamente. Por otra parte, abre vías de relatos y enfoques novedosos sobre lo depositado en archivos y museos, lo que nos permite formular nuevas preguntas, reconocer nuevas relaciones y correlaciones y cuestionar las epistemologías, los principios de ordenación y los regímenes de valor aplicados (GEISMAR, 2018; RISAM, 2018; MÜLLER, 2021; POVINELLI, 2011).

UTILIZACIÓN DE ARCHIVOS DIGITALES

Otro ejemplo de digitalización es la llevada a cabo en el archivo William Archer, que se encuentra en el MAA. Las más de 3.000 fotografías de la India están disponibles desde 2020 en el «flamante catálogo en línea, totalmente consultable, de las colecciones de objetos, fotografías y documentos custodiados por el MAA»⁸.

8. maa.cam.ac.uk/collections/search-collections-database.

Antes del relanzamiento del sitio web, el MAA también tenía partes de su colección fotográfica en línea. Sin embargo, poco se sabe fuera de los muros del museo sobre el Archivo Archer en línea o el Archivo Eickstedt en este mismo formato. Hablando con numerosos investigadores, bibliotecarios y fotógrafos en la India entre 2017 y 2021, y haciendo presentaciones en diversos contextos sobre los archivos fotográficos en línea disponibles, a menudo me encontré con interlocutores y oyentes interesados pero asombrados, que no habían oído hablar antes de estos archivos en línea. Quienes trabajan sobre patrimonio y los archiveros solían tener en mente los Indian National Archives o grandes instituciones nacionales similares dentro del país cuando se trataba de digitalizar material de archivo. Conocían los proyectos de digitalizar fondos en sus propias instituciones, pero la impresión es que sabían poco sobre los repositorios en línea existentes fuera del país.

Esto tiene que ver con la optimización de los motores de búsqueda de la que carecen muchos de los repositorios existentes. Cuando se busca India + foto + archivos o India + fotografía + colección, la British Library y Google Arts and Culture aparecen en la primera página de resultados, pero no ocurre lo mismo con otras colecciones de archivos o museos. Depender de los resultados de Google y de otros motores de búsqueda no parece ser, ni para los archivos digitalizados indios ni para los extranjeros, una forma de dar a conocer y popularizar sus colecciones o de hacer circular su patrimonio digitalizado. En cambio, conseguir que el material de archivo se difunda es un proceso de interacción social continua.

Esto es especialmente cierto en relación con los archivos y colecciones antropológicas, donde la digitalización se combina a menudo con la expectativa de un retorno digital, pero también lo es para otras colecciones. La difusión en línea crea la expectativa o confía en el uso y la apropiación del material, y en el caso del material antropológico a menudo implica «el objetivo de devolver el conocimiento de la colección a las comunidades» (HENNESSY *et al.*, 2013: 45) o a otras partes interesadas relacionadas, para «insuflar nueva vida a la colección» (ibíd.: 56). Al enmarcar los proyectos de digitalización como retorno digital, la difusión en línea hace hincapié en la procedencia de los objetos almacenados y del material archivado e indica la necesidad de remediar. Sitúa la digitalización como una técnica que permite el reconocimiento del pasado, si no la reparación. Los retornos digitales se basan en el interés y la experiencia de la comunidad, y son al mismo tiempo una forma de que los actuales custodios comuniquen. Se conciben como procesos recíprocos o cíclicos de intercambio, en los que las partes interesadas pueden utilizar el material digital de forma cruzada (BELL *et al.*, 2013).

Sin embargo, para que el material digital se utilice activamente y para que su información incorporada circule, es necesaria la participación activa de los usuarios. Se requiere, en definitiva, «un proceso de creación y mantenimiento de relaciones entre las instituciones patrimoniales y culturales, las personas y los datos digitales» (HENNESSY *et al.*, 2013: 44). La simple publicación de material

online es una forma de presentar una opción y podría decirse que también una manera poco o nada paternalista en el contexto de la apropiación de información sobre el pasado, pero difícilmente garantizará un compromiso activo o una comunicación sobre el material difundido en la esfera pública. Los procesos de digitalización no se traducen necesariamente en un compromiso activo en línea, en un intercambio recíproco o en la circulación del material patrimonial y de la información que contiene. Ni siquiera los archivos y otras instituciones patrimoniales con las mejores intenciones –los que tienen una agenda poscolonial y desean decididamente facilitar el acceso, fomentar el intercambio y nivelar las inscripciones jerárquicas en la ordenación y el uso compartido de los archivos– consiguen que se utilicen los archivos digitales. Como he argumentado en otro lugar (MÜLLER, 2021: 186),

Las agendas poscoloniales, ya se mapeen en arquitecturas de bases de datos o desemboquen en archivos en línea con listados de fotografías y metadatos, pueden generar historias de impacto, pero no son garantía de encuentros en línea. Los archivos en línea procedentes de colecciones europeas son declaraciones para repensar las injusticias y las economías visuales establecidas. Son, al mismo tiempo, una práctica políticamente inclinada a proporcionar acceso. Los archivos digitales no son repatriaciones ni reparaciones, pero son un paso hacia la reflexión y la posible superación de las jerarquías coloniales que aún resuenan. Facilitar el acceso en línea –como una oferta, no como una expectativa de devolución recíproca– es un requisito previo extremadamente importante para igualar potencialmente el terreno de juego. Sin embargo, para que los usuarios se comprometan a convertir el archivo digital en un repositorio empleado activamente y en un lugar para la creación de memoria, no basta con proporcionar acceso en línea a los datos de archivo. Para las historias de impacto o los encuentros en línea, son igualmente importantes la relevancia temática, la implicación emocional, las relaciones sociales sólidas y continuas y una arquitectura de banco de datos inclusiva.

Esto significa que una circulación de objetos en línea necesita un fructífero entrelazamiento entre las máquinas y los seres humanos que interactúan con ellas. La base de datos digital, difundida en línea, debe tener una arquitectura inclusiva alineada con el grupo de usuarios: dependiendo de los intereses y preguntas de búsqueda previstos, así como del ancho de banda y los dispositivos de conexión, entre otras cosas, una base de datos puede ser más o menos inclusiva al proporcionar información significativa, interfaces cómodas de usar o adecuados tiempos de carga para grandes imágenes y diseños. Aunque las secciones de comentarios y los enlaces a las redes sociales ya deberían ser un estándar, su existencia por sí sola no garantiza un amplio uso. El Basel Mission Archive, por ejemplo, uno de los primeros archivos fotográficos antropológicos totalmente digitalizados y en línea, recibe menos de un centenar de comentarios en todo su sitio web después de dos décadas de funcionamiento. La interacción que fomenta este

archivo en línea apenas se produce en el sitio web, sino que tiene lugar a través de contactos por correo electrónico y gracias a las constantes interacciones personales y presenciales entre miembros y conocidos de las instituciones. En este caso, son las reuniones periódicas del sínodo de la Basel Mission las que funcionan como ocasiones importantes para mantener las relaciones sociales y dar a conocer y utilizar el archivo en línea.

Además, los archivos en línea son conscientes de que el contenido y la forma de las imágenes son de suma importancia para la circulación del material de archivo. Esto significa para el MAA, por ejemplo, apartarse de los fríos números y los datos puros para dar paso a una descripción algo más prosaica o emocional de las imágenes. Los custodios de los archivos en línea son conscientes de que la implicación emocional y la relación personal de quienes ven estas imágenes marcan una gran diferencia para su uso real. Ambos contribuyen a lo que Joanne Garde-Hansen y otros denominan «empatía a distancia» (GARDE-HANSEN *et al.*, 2009), la creación de una implicación emocional por parte de un usuario al ver los archivos en línea. Las imágenes u otro material de archivo digital pueden no ser (y no es necesario que lo sean) de la máxima importancia o relevancia, pero deben ser personalmente significativas y capaces de provocar una reacción emocional.

Los archivos digitales procedentes de repositorios existentes pueden tener más dificultades que los archivos digitales de nueva creación para atraer a los usuarios previstos. Cuando se trabaja a partir de repositorios existentes a la hora de crear archivos digitales es muy probable que se centren más en los objetos que en los seres humanos relacionados con ellos: existe una preocupación por las imágenes, los archivos de texto o los objetos para hacer accesible el repositorio y su totalidad, sobre todo, por su contexto histórico, ya sea en términos de importancia o de injusticia. Estos proyectos de digitalización holística se ajustan a las normas internacionales y a los tesauros, y garantizan que la migración y la importación de datos a otros metasitios web sea posible. Sin embargo, estos datos tienen menos posibilidades de crear empatía a distancia que las historias personales. Si se comparan los mencionados Archer Archive, Eickstedt Archive o Basel Mission Archive con otros más comunitarios, como el 1947 Partition Archive o el Indian Memory Project⁹, se observan varias diferencias: estos últimos son archivos en línea de reciente creación que utilizan de entrada el *crowdsourcing* y el trabajo voluntario para involucrar activamente a la gente en su creación. Esto garantiza la participación de la gente desde el principio y sienta las bases para una interacción social continua entre la institución archivística (recién creada) y las personas que contribuyen y potencialmente utilizan el archivo. Además, es más probable que los archivos comunitarios incluyan contenidos que la gente considere significativos y que tanto ellos como sus familiares, compañeros y personas

9. www.1947partitionarchive.org; www.indianmemoryproject.com.

afines consideren importantes. Y, por último, estos archivos cuentan historias en lugar de (simplemente) proporcionar datos. El 1947 Partition Archive y el Indian Memory Project demuestran que ofrecer relatos personales junto a imágenes genera un compromiso en línea de las personas con los propios sitios web y con las plataformas sociales relacionadas. Con más de 10.000 entradas y más de 920.000 seguidores en Facebook¹⁰, el 1947 Partition Archive tiene especial éxito a la hora de crear historia en forma de corpus archivístico, al tiempo que incentiva un uso activo de este material en forma de creación de memoria en línea como práctica vivida de compromiso con el pasado.

CONCLUSIONES

El futuro de los archivos antropológicos pasa por su digitalización y difusión en línea. Conservan encuentros pasados y congelan momentos en el tiempo, aunque sean enmarcados, filtrados y ordenados por archiveros, fotógrafos y cronistas. De hecho, los archivos pueden decir más sobre el que fotografió, escribió u ordenó que sobre los descritos o representados (EDWARDS, 2011: 159-189). Pero siguen relacionándose con la realidad y describen lo que había en un momento y espacio determinados. No se trata solo de estar alfabetizados en la lectura de fotografías (BENJAMIN, 1977), sino de ser capaces de «leer» y comprender los archivos con las múltiples capas de inscripción, poder y orden (STOLER, 2009).

Para poder hacerlo sin caer en la trampa de la lectura e interpretación monopolizada (una vez más), los archivos deben ser accesibles con las menores barreras posibles para que todo el mundo pueda acceder a ellos. Esto es, por ahora, su disponibilidad en línea. Aunque se ha avanzado en esa difusión de diversos archivos y colecciones, todavía hay muchos que no se suman a ella. Aunque hay razones prácticas, como las limitaciones financieras y la escasa capacidad para llevar a cabo proyectos de digitalización considerables, la resistencia también se debe a la pérdida anticipada de poder interpretativo y a la noción de «propiedad» de los archivos. El argumento de la fragilidad del material o de su posible uso indebido siempre debe sopesarse y evaluarse caso por caso.

Una vez que los archivos se ponen a disposición en formato *online*, no se garantiza su uso real. Esto es problemático en una lógica neoliberal de retribución de las inversiones financieras, que cada vez se impone más en el sector cultural. Sin embargo, en los archivos en general, y en los antropológicos en particular, es más probable encontrar relatos de impacto que los meramente numéricos. Como han demostrado diversos autores (MARSH *et al.*, 2016), los encuentros, las nuevas relaciones, las transmisiones de conocimientos y el intercambio de ideas

10. facebook.com/1947PartitionArchive/.

o información tienen una importancia que no puede medirse cuantitativamente, sino que sale a relucir de forma cualitativa. Al igual que la importancia del trabajo cultural o social es difícil de *numeralizar*, también lo es la de los archivos digitalizados.

Además, hay que reconocer que la difusión por sí sola no es suficiente, si lo que se pretende es propiciar encuentros, evocar una interacción en línea entre distintos usuarios y el material de archivo o facilitar un retorno digital. No es realista imaginar un amplio uso de los archivos digitales por su mera disponibilidad en línea. Es necesario un compromiso social constante –en línea o fuera de línea– con las comunidades a las que se dirigen para que la gente se comprometa con ese material de archivo. Sin embargo, todo proyecto sobre un archivo digital requiere de nuevo recursos, que no siempre son fáciles de adquirir. En consecuencia, algunos proyectos de digitalización, especialmente cuando pretenden una difusión holística en línea de amplios repositorios, relativizan las expectativas. Hoy en día es más probable que se dirijan a los investigadores como grupo objetivo, a historias singulares de impacto o a archivos digitales holísticos como requisito previo para otros proyectos futuros. Otros proyectos de digitalización van por un camino más exigente: dado que el uso y la apropiación del material digital no es un automatismo de la difusión en línea, tienen en cuenta la relevancia temática, las relaciones sociales, las emociones o la datación poscolonial. Los archivos comunitarios tienen aquí una clara ventaja sobre los corpus existentes en archivos y museos. Sin embargo, una interfaz inclusiva, la interacción social continua y la creación de empatía a distancia fomentan claramente la circulación de la información y el conocimiento incorporados en el material de archivo digital, independientemente del archivo o la colección de la que procedan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASU, Paul (2011): «Object diasporas, resourcing communities: Sierra Leonean Collections in the Global Museumscape», *Museum Anthropology*, vol. 34, n.º 1, pp. 28-42.
- BELL, Joshua A., Kimberly CHRISTEN y Mark TURIN (2013): «Introduction. After the return», *Museum Anthropology Review*, vol. 7, n. 1-2, pp. 1-21.
- BENJAMIN, Walter (1977): «Kleine Geschichte der Photographie», *Gesammelte Schriften II/I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 368-385 (trad. cast.: *Pequeña historia de la fotografía*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2022).
- EDWARDS, Elizabeth (2011): «Tracing photography», en Marcus BANKS y Jay RUBY (eds.): *Made to be seen. Perspectives on the history of visual anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 159-189.
- GARDE-HANSEN, Joanne, Andrew HOSKINS y Anna READING, eds. (2009): «Introduction», en *Save as...Digital Memories*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 1-21.

- GEISMAR, Haidy (2018): *Museum object lessons for the digital age*, Londres, UCL Press.
- HENNESSY, Kate *et al.* (2013): «The Inuvialuit Living History project. Digital return as the forging of relationships between institutions, people, and data», *Museum Anthropology Review*, vol. 7, n.º 1-2, pp. 44-73.
- MARSH, Diana *et al.* (2016): «Stories of impact: The role of narrative in understanding the value and impact of digital collections», *Archival Science*, vol. 16, pp. 327-372.
- MÜLLER, Katja (2021): *Digital archives and collections. Creating online access to cultural heritage*, Oxford / Nueva York, Berghahn.
- MÜLLER, Katja y Daniel RYCROFT (2013): «The Future of Anthropology's Archival Knowledge: An International Reassessment (FAAKIR)», *Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen*, n.º 46, pp. 221-226.
- MÜLLER, Katja y Karoline NOACK (2021): «Einleitung. Digitalisierung ethnologischer Sammlungen - Herausforderungen und Chancen», en Hans Peter HAHN *et al.* (eds.): *Digitalisierung ethnologischer Sammlungen*, Bielefeld, Transcript, pp. 11-30.
- POVINELLI, Elizabeth A. (2011): «The woman on the other side of the wall: Archiving the otherwise in postcolonial digital archives», *Differences*, vol. 22, pp. 146-171.
- RISAM, Roopika (2018): *New digital worlds: Postcolonial digital humanities in theory, praxis, and pedagogy*, Evanston, Northwestern University Press.
- STOLER, Ann Laura (2009): *Along the archival grain: Epistemic anxieties and colonial common sense*, Princeton, Princeton University Press.

.....
KATJA MÜLLER investiga sobre digitalización, museología, cultura material y antropología visual, así como sobre energía y humanidades medioambientales. Es profesora Heisenberg en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Merseburg. Entre sus últimos libros figuran *Digital Archives and Collections* y *Digitalisierung ethnologischer Sammlungen*, que analizan el acceso en línea a material patrimonial en la India y Europa, así como en Alemania.

Logros y dilemas de la Historia Reciente en la Argentina

Daniel Lvovich

dlvovich@campus.ungs.edu.ar

Hasta comienzos del siglo XXI, aquello que en Argentina se suele denominar «Historia Reciente» –y en otros países historia del tiempo presente o historia inmediata– resultaba un área poco trascendente y en muchas ocasiones cuestionada por los principales referentes del campo historiográfico. Los estudios que se orientaban a dar cuenta de los turbulentos años sesenta y setenta argentinos buscaban en particular indagar sobre los fenómenos de radicalización política y la emergencia de organizaciones revolucionarias armadas; el despliegue de la violencia política insurgente y paraestatal; y, finalmente, la escalada represiva iniciada durante el tercer Gobierno peronista, extendida de un modo sistemático y llevada al paroxismo durante la dictadura iniciada en 1976. Este tipo de investigaciones recibieron diversas objeciones, entre las que se contaba, en primer lugar, la cercanía temporal con esos acontecimientos y procesos y, en segundo lugar, la consecuente carencia de archivos documentales o la imposibilidad práctica de acceder a los existentes. Asimismo, en momentos en que la historia oral tampoco contaba con un reconocimiento generalizado, el recurso a ese método para estudiar las décadas cercanas no contribuía al prestigio y la credibilidad de los trabajos de investigación basados en testimonios e historias de vida.

Más allá de estos argumentos –que se reiteraron en diversas latitudes ante escenarios similares–, considero que la desconfianza en la capacidad explicativa de la *historia reciente* se fundaba en motivaciones más profundas. Por largas décadas el mundo académico argentino –y con este el historiográfico– había sido afectado de manera directa, permanente y profunda por los vaivenes de la vida política nacional. Las habituales alternancias entre democracias débiles y de endeble fundamento y dictaduras comandadas por unas fuerzas armadas que desde 1930 multiplicaron hasta tornar rutinarias sus intervenciones, así como los enconados enfrentamientos entre peronistas y antiperonistas, promovieron las frecuentes intervenciones de las universidades con las consiguientes interrupciones de las

carreras académicas, las expulsiones de las cátedras, los reiterados exilios y –en no pocas ocasiones– el asesinato de científicos, académicos e intelectuales.

Con la recuperación democrática comenzada en diciembre de 1983, se intentó imprimir a la investigación y la enseñanza de la historia en las universidades y las instituciones del sistema científico nacional una estrategia de profesionalización que buscaba sumar a la Argentina los estándares y las lógicas de evaluación y legitimación más habituales en los países occidentales. La contracara de esta voluntad supuso la búsqueda del establecimiento de la máxima distancia posible entre la producción historiográfica y la espera propia de la política. Con ello, el abordaje de temas aún muy candentes y significativos en la esfera pública se tornaba dificultoso, en tanto que las posibilidades de esa postulada separación se angostaban significativamente. A ello se debe sumar un factor adicional, del orden de lo biográfico: los y las integrantes de la generación que lideró el proceso de redemocratización en las principales instituciones dedicadas a la producción historiográfica, en las universidades públicas y en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) –sobre todo en las principales ciudades, ya que los ritmos de la renovación fueron mucho más lentos fuera de los grandes conglomerados del área pampeana– habían participado en las décadas de 1960 y 1970 en algunas de las múltiples experiencias de militancias contestatarias o revolucionarias en las que se involucraron decenas de miles de jóvenes en Argentina. En un momento en el que la institucionalidad democrática naciente se proyectaba en contraposición a las modalidades extrainstitucionales, y en una época en que las distintas experiencias de las izquierdas resultaban fuertemente criticadas tras el reemplazo del ideal revolucionario por el democrático y humanitario, la visita del pasado cercano no resultaba una tarea sencilla para las personas que una década atrás habían habitado aquel universo. En contraste, la perduración en sus puestos de profesores y profesoras que habían desempeñado cargos de dirección académica en los años dictatoriales y que abrazaban posturas antidemocráticas, y la continuidad en el ámbito del CONICET de investigadores decididamente colaboracionistas, no facilitaban la voluntad de revisar las décadas inmediatamente precedentes.

En un registro completamente distinto, había otros motivos para no considerar en términos estrictamente académicos el pasado reciente, en particular el de los años dictatoriales. Para Tulio Halperín Donghi, en el caso del estudio de la dictadura militar iniciada en 1976, se extremaba la de por sí problemática relación entre la experiencia vivida y su reconstrucción histórica. En su perspectiva, «[l]a historia solo puede dar cuenta de esa experiencia al precio de reconocer como infranqueable la distancia que la separa de ella». No se trataba solo de un problema temporal, sino de una cuestión vinculada a la naturaleza específica del fenómeno. Para Halperín, en el caso de la dictadura, «el paso de una memoria que revive a una historia que reconstruye, que ante otros objetos puede ser enriquecedor, parece en cambio sacrificar todo lo que de veras cuenta». Sus

argumentos apuntaban, por un lado, a los límites de la historia para lograr representar el horror dictatorial, pero, por otro lado, y en particular, se dirigían a una cuestión ética, relacionada con el sentido del abordaje de aquel pasado. En este sentido, y aunque no existía en su visión una dificultad específica para entender los procesos que llevaron al establecimiento de la dictadura, ocurre que «entenderlos no nos ayuda a darnos una razón de lo que debimos vivir en la Argentina a partir del 24 de marzo de 1976»¹. En la opción de Halperín Donghi, esta incapacidad de la historia para dar cuenta de los sentidos fundamentales de la experiencia dictatorial contrasta con la voluntad de no renunciar a la rememoración del horror, «porque nos parece que él nos ha revelado algo muy importante». Esta afirmación, por lo tanto, suponía la confianza en que, aunque los aportes historiográficos podían resultar relevantes, existían vías más pertinentes para la transmisión del pasado dictatorial como una tarea cívica que permita asentar una ética colectiva que se erigiera en contraposición a aquella experiencia.

* * *

Esta reticencia profesional de los historiadores para abordar el pasado reciente y, en particular, la muy cercana etapa dictatorial contrastaba con el desarrollo de un sólido conocimiento acerca del régimen que había usurpado el poder en 1976. En efecto, a diferencia de otros casos comparables, en Argentina no existió un periodo de latencia en el que la experiencia dictatorial hubiera sido relegada al silencio. Por el contrario, la tematización de la dictadura en la esfera pública fue permanente, en buena medida debido a la perseverante acción de las organizaciones de derechos humanos, que lograron impulsar políticas de rememoración desde antes de que el régimen militar cediera paso a la renaciente democracia. El juicio a las juntas militares, la publicación del *Nunca Más*, la producción literaria, cinematográfica y de las artes plásticas acerca de la experiencia dictatorial, las confesiones de militares partícipes de la represión o las revelaciones periodísticas contribuyeron a que la temática no se silenciara.

Se puede aseverar que merced a la recolección de información por parte de los organismos de derechos humanos –que posibilitó la confección de informes de denuncias formuladas desde 1977 en Argentina y en el extranjero–, del trabajo de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) y del juicio a los miembros de las juntas militares que encabezaron el régimen dictatorial entre 1976 y 1983, realizado en 1985, desde muy temprano contamos con un conocimiento preciso de la morfología del aparato represivo que se desplegó en el país. También las ciencias sociales realizaron importantes aportes aun en los mismos años de la dictadura, momento en que se publicaron distintos textos,

1. *Clarín*, 20 de marzo de 2001.

entre ellos, algunos que aún hoy siguen resultando de referencia casi obligada (O'DONELL, 1982; CORRADI, 1982-1983).

Las representaciones sociales del pasado dictatorial en los primeros años de la transición democrática –de modo similar al de los regímenes de memoria pos-facistas en Europa– resultaron confortablemente exculpatorias de la sociedad. La dictadura fue representada en muchos discursos a la manera de un ejército de ocupación, como un mal que vino de afuera y se instaló a través de la represión y el terror sobre una población unánimemente oprimida e inocente. Una minoría estrecha –las cúpulas empresariales, la mayor parte del episcopado, la gran prensa– resultaba en esta visión los únicos sectores que dieron su beneplácito y conformidad al régimen militar. En la representación estatal de aquel pasado, la llamada *teoría de los dos demonios*, el grupo de los responsables se ampliaba para incluir a las organizaciones guerrilleras, pero conservando una imagen en la que la sociedad continuaba resultando básicamente una víctima sin responsabilidad alguna (LVOVICH, 2007).

Resulta evidente que, tras la finalización de la dictadura, la lucha por la justicia encabezada por las organizaciones de derechos humanos se concentró en las responsabilidades criminales de los autores y ejecutores de las masivas y sistemáticas políticas de asesinatos y torturas, entre otros horrendos crímenes. La impunidad de tales criminales y la falta de esclarecimiento acerca del destino final de sus víctimas no favorecieron la formulación de preguntas sobre otras responsabilidades políticas y morales en el seno de la sociedad argentina, ya que la necesidad de llevar a juicio a los criminalmente culpables se impuso como un deber ético y político excluyente. En este contexto, una nutrida producción periodística, testimonial y memorialística reforzó esta imagen en buena medida complaciente del pasado, en una tendencia que reconoce muy escasas excepciones. Como en tantos otros casos nacionales, la adopción de una perspectiva que reducía las responsabilidades criminales y políticas dictatoriales a una minoría ínfima pudo haber resultado la condición para el establecimiento de un consenso democrático constituido en contraposición a los horrores del pasado reciente de la Argentina.

Mientras tanto, la historiografía no realizó aportes demasiado significativos acerca de aquel pasado en las dos primeras décadas de la renacida democracia. En un informe aparecido en el diario *Clarín* el 8 de junio de 1997, Luis Alberto Romero y José Carlos Chiaramonte coincidían en señalar que no existía prácticamente una historia de la década de 1970. Un lustro después, Hugo Vezzetti (2002: 195) fue más allá, al señalar que no era solo la historia la que carecía de aportes significativos para la comprensión de la dictadura militar, ya que «ni las ciencias sociales, ni el análisis cultural, la indagación psicológica o el psicoanálisis han dado a conocer estudios significativos en esa dirección».

La idea que parecía desprenderse de estas reflexiones es la de que la función cívica y ejemplar de la representación pública de la dictadura y de los años que la

precedieron resultaba un pilar del consenso democrático, aunque la historia y las ciencias sociales poco hubieran podido decir sobre ese periodo.

Sin embargo, estos intelectuales no habían logrado percibir algunos movimientos que, aunque silenciosos, estaban destinados a cambiar la situación. Lo que generalmente se denomina el *boom* de la memoria iniciado a mediados de la década de 1990 no haría más que introducirse en las esferas social, política y cultural a comienzos del siglo XXI, y ello no podía sino repercutir de un modo rotundo en el campo historiográfico. Antes de aquel momento, serían precisamente Luis Alberto Romero (1993) y Tulio Halperin Donghi (1994) algunos de los primeros historiadores en incorporar a sus análisis de mediano plazo la consideración del terrorismo de Estado o el ciclo de violencia política y social de los años sesenta y setenta, que se sumaban a estudios previos de investigadores extranjeros sobre Montoneros (GILLESPIE, 1982) y a los trabajos pioneros sobre la resistencia de los trabajadores a la dictadura (FALCON, 1982; POZZI, 1988).

A mediados de los años noventa, una conjunción de acontecimientos volvió a colocar en primer plano el debate público en torno al pasado reciente. Entre ellos destacaron, en 1995, la confesión del exmarino Adolfo Scilingo sobre los «vuelos de la muerte» mediante los que se asesinó a muchos detenidos en centros clandestinos durante la dictadura, la autocrítica de las cúpulas militares sobre lo actuado por las Fuerzas Armadas en el periodo dictatorial, y el surgimiento de la agrupación HIJOS, que reunía a jóvenes hijos de asesinados, desaparecidos o presos durante el régimen militar. A ello se sumó al año siguiente el retorno de las masivas movilizaciones en apoyo de los reclamos de los organismos de defensa de los derechos humanos a partir del vigésimo aniversario del golpe de Estado y, desde 1998, el desarrollo en varias provincias de los «Juicios por la verdad», que, en el marco de las restricciones que impedían juzgar a los responsables de los crímenes del terrorismo de Estado, buscaban esclarecer lo sucedido, pero sin efectos penales de castigo. Finalmente, la profunda crisis política y social de 2001 pareció crear un partaguas, un punto de ruptura respecto al pasado inmediato que abriría una nueva etapa histórica y confinaría a una temporalidad distinta la experiencia dictatorial y la de las décadas que la precedieron.

Estas transformaciones impactaron en la historiografía de un modo indudable, contextualizando el proceso en el cual la Historia Reciente atravesó una vertiginosa expansión. Tal como hemos mostrado junto con Marina Franco (FRANCO y LVOVICH, 2017), varios indicadores resultan elocuentes para dar cuenta de este proceso. La Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata resultó pionera en esto. Asociada con la Comisión Provincial por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires (CPM), en 2002 organizaron el «Primer Coloquio Historia y Memoria. Perspectivas para

el abordaje del pasado reciente», y en 2006 una segunda edición de ese evento. Ambas instituciones pusieron en marcha en 2003 la Maestría en Historia y Memoria, dedicada específicamente al estudio de la historia reciente argentina y latinoamericana y de los procesos memoriales. También en 2003 se creó el Núcleo de Estudios sobre Memoria en el Instituto de Desarrollo Económico y Social, importante centro de investigación de Buenos Aires. Asimismo, en muchas universidades del país se crearon importantes espacios de investigación y formación de estudiantes en Historia Reciente, a escala nacional o local, mientras se abrían a la consulta nuevos archivos para el estudio del pasado reciente, entre ellos el de la Dirección de Inteligencia de la provincia de Buenos Aires².

En el mismo periodo, se potenció de modo exponencial la presencia de la *historia reciente* en el principal evento nacional de historia en la Argentina –las Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia– y creció de modo sostenido el evento académico más representativo del campo: las Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente (JTHR), que se desarrollan regularmente desde 2003. Sin duda, uno de los indicadores más relevantes lo constituye la cantidad de tesis de maestría y doctorado defendidas en diversas universidades, las publicaciones en revistas académicas y las temáticas de tesis e investigadores del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y otras agencias científicas. Según el relevamiento cuantitativo que realizamos en 2015, la producción profesional sobre Historia Reciente ocupa alrededor de un 20 % de la producción historiográfica argentina, considerando tesis defendidas y comunicaciones en congresos (FRANCO y LVOVICH, 2017: 194-196).

Una serie de textos fundamentales fueron publicados en los primeros años del periodo, dedicados a la problemática represiva, el movimiento de derechos humanos, la experiencia guerrillera y los debates sobre la memoria de la dictadura. Destacaron entre ellos *Poder y desaparición*, de Pilar Calveiro (1998), *No habrá flores en la tumba del pasado*, de Ludmila Da Silva Catela (2001), *Por las sendas argentinas. El PRT-ERP la guerrilla marxista*, de Pablo Pozzi (2001), *Pasado y presente*, de Hugo Vezzetti (2002), y *Los trabajos de la memoria*, de Elizabeth Jelin (2002), así como la colección «Memorias de la represión», publicada por Siglo XXI de España desde 1999.

En el año 2000 se comenzó a reeditar la colección *Historia Argentina* de Paidós, editada originalmente en 1972, a la que se agregaron ahora dos tomos escritos

2. A finales de 2000, siguiendo la Ley 12.642 de la Legislatura de la provincia de Buenos Aires, el archivo y el edificio donde funcionaba la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires fueron transferidos a la CPM, y en 2003 se dictó una ley que permitió la desclasificación de sus documentos y su apertura al público. Desde octubre de 2003, el Archivo está abierto para la averiguación de datos sobre los ciudadanos que fueron «fichados» por el organismo de inteligencia policial, para la provisión de documentación solicitada para las causas penales contra los perpetradores de delitos de lesa humanidad en los años dictatoriales y para la investigación histórica y periodística. La apertura de este archivo fue sucedida por la de otros similares en varias provincias.

por politólogos: el de Liliana de Riz (2000), dedicado al periodo 1966-1976, y el de Vicente Palermo y Marcos Novaro (2003), sobre la dictadura militar. También en el otro gran proyecto editorial dedicado a presentar las miradas historiográficas renovadas, la *Nueva Historia Argentina*, dirigida por Juan Suriano, se incorporó a esta etapa en sus dos últimos tomos, dirigidos por Daniel James (2003) y el propio Suriano (2005).

El cambio en el clima político-cultural se intensificó desde 2003, con el Gobierno de Néstor Kirchner, cuando se derogaron las leyes que desde 1987 limitaban las posibilidades de juzgar delitos de lesa humanidad, lo que permitió la expansión de la persecución penal de los responsables y ejecutores de la represión dictatorial. Bajo los Gobiernos kirchneristas el Estado argentino asumió las reivindicaciones del Movimiento por los Derechos Humanos, se crearon lugares de memoria, archivos estatales y monumentos. Muchos historiadores e historiadoras y especialistas de otras ciencias sociales tuvieron un papel fundamental en el diseño y la gestión de muchos de esos sitios de memoria, museos y archivos, y, junto con profesionales de otras ciencias sociales, algunos participaron como testigos de contexto o peritos en diversos juicios por crímenes de lesa humanidad en todo el país.

Otra transformación fundamental que acarrearón los años de gobierno kirchneristas, entre 2003 y 2015, fue la marcada mejora en la financiación de la actividad científica, la creación de nuevas universidades y la significativa expansión de las becas doctorales y posdoctorales, así como de los cargos de investigador de CONICET. Ello permitió una mejora general de las condiciones para la investigación y una expansión de las posiciones para investigar, lo que a su vez posibilitó un crecimiento de la actividad académica y científica en general y, en ese contexto, de la historiografía.

Muchas de las obras de referencia del campo se publicaron a partir de 2003. A riesgo de resultar injusto, destacaré algunas de las más relevantes, entre las que se cuentan *La historia política del Nunca Más* de Emilio Crenzel (2008); *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, de Isabella Cosse (2010); *Los compañeros. Trabajadores, Izquierda y Peronismo. 1955-1973*, de Alejandro Schneider (2006); *Los combatientes*, de Vera Carnovale (2011); *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976-1983* (2008); *Historia de la última dictadura militar* (2023), de Gabriela Aguila; *El Exilio* (2008) y *Un enemigo para la nación* (2012), de Marina Franco; *La era de la juventud en la Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, de Valeria Manzano (2017); «*Que digan dónde están*»: *una historia de los derechos humanos en Argentina*, de Luciano Alonso (2022), entre otras. Esta enumeración es la prueba emergente de una enorme cantidad de estudios –tesis, artículos, capítulos, ponencias, libros– que abarcaron las áreas y dimensiones más diversas. Testimonia la importancia cualitativa de la producción en este campo la existencia de varias colecciones específicas dedicadas a la Historia Reciente, entre ellas, la serie *El pasado presente* de la Editorial Siglo XXI, la colección *Pasados*

presentes de la editorial Prometeo y la colección universitaria *Entre los libros de la Buena Memoria*³.

Esta muy grande producción refleja el tránsito desde unas preocupaciones iniciales centradas en el fenómeno insurreccional, pasando por la protesta obrera y la represión dictatorial, hasta un arco temático mayor que incluye el mundo de la cultura, de la economía, la historia de las instituciones y agencias estatales, la vida cotidiana y las actitudes sociales, entre otros fenómenos, y el paso de una historia sobre todo política a otra en la que las perspectivas de la historia social y cultural se multiplican. A la vez, la historiografía se descentró de una escala nacional asimilada muchas veces a la historia metropolitana, ya que crecieron significativamente las historias regionales del periodo (BOHOSLAVSKY y LVOVICH, 2017), mientras se avanzaba en el desarrollo de una historia trasnacional, conectada y comparada, de los fenómenos tanto revolucionarios como represivos (MARCHESI, 2019; LVOVICH y PATTO SÁ MOTTA, 2023).

La Historia Reciente llegó a las aulas de la escuela secundaria a partir de la incorporación de efemérides –el aniversario del golpe de Estado de 1976, el de la «Noche de los lápices–, y de sus problemáticas a los currículos escolares, a los que finalmente llegan, a través de las necesarias mediaciones, los aportes de los investigadores del campo. El proceso de enseñanza de la Historia Reciente se tornó a su vez un objeto de estudio e intervención (GONZÁLEZ, 2014 y 2021) y es a su vez analizado en sus facetas didácticas, políticas, identitarias e institucionales.

En definitiva, en un periodo de aproximadamente un cuarto de siglo, la Historia Reciente alcanzó una legitimidad y un reconocimiento casi generalizados, una multiplicación en los temas abarcados y los textos producidos, una presencia institucional destacada –con congresos, posgrados, encuentros académicos y publicaciones específicas– y una influencia no desdeñable en el mundo de la cultura y la educación.

Si repasamos algunos balances y reflexiones historiográficas relevantes, podemos dar cuenta de ese proceso de edificación y legitimación del campo de la Historia Reciente. En 2007, Marina Franco y Florencia Levin publicaron *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, que desde su propio título daba cuenta del estado inicial de desarrollo de esta área de investigación. Las autoras hacían hincapié en el vínculo inescindible entre los pasados traumáticos y la historia reciente, y reflexionaban sobre los problemas éticos vinculados a la escritura de esta historia y sus relaciones con la memoria, el testimonio y la demanda social de conocimientos sobre el pasado más cercano, así como sobre los cuestionamientos que parte de la comunidad académica dedicó a este

3. Publicada por las editoriales de la Universidad Nacional de General Sarmiento y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata, dedicada a la publicación de libros digitales de libre acceso sobre temáticas de Historia Reciente y memoria sobre la base de tesis de maestría y doctorado. Véase: https://ediciones.ungs.edu.ar/libro_category/entre-los-libros-de-la-buena-memoria/.

abordaje, similares a los que presentamos en el inicio del artículo. Eran muy pocas las obras de análisis del pasado reciente argentino a las que remitía este texto, contrastando fuertemente con los más de cien trabajos a los que hacíamos referencia junto con Marina Franco una década después, en un artículo –ya citado– cuyo título expresaba el estado del momento: «Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión». En ese estudio destacábamos el vínculo entre la Historia Reciente y los procesos históricos, cuyas consecuencias directas conservaban fuertes efectos sobre el presente, en particular, en áreas muy sensibles, y la tensión constituyente entre empatía y distanciamiento que emparentaba la Historia Reciente con otras tradiciones críticas de larga data, como la historia obrera, la historia social, la historia desde abajo o la historia de género. No dejábamos de señalar la existencia de ciertos encorsetamientos que inadvertidamente moldeaban las formas de pensar la historia. La agenda humanitaria de la transición democrática, las modalidades de la corrección política o las enunciaciones estatales resultaron contextos que promovieron u ocluyeron preguntas y orientaciones, o que generaron dificultades para poder abordar críticamente ciertos temas –como las responsabilidades de las organizaciones armadas o los conflictos y limitaciones del «movimiento por los derechos humanos»–. Un año más tarde, en 2018, se editaba *La historia Reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*, en la que se destacaba que «el arrollador incremento de la producción académica sobre el pasado reciente y de los espacios de intercambio y debate, las favorables condiciones político-institucionales, el impacto de esas producciones y la receptividad en el ámbito social que se verificaron en la última década y media, permiten afirmar que se trata de un campo consolidado» (AGUILA *et al.*, 2018: IX). El impacto de la Historia Reciente trascendía las fronteras, ya que, como se señalaba, la producción irradiaba hacia otros países de la región, en los que se generaban ámbitos compartidos de debate e interlocución. Esta vez el volumen reunía once artículos en que se realizaban balances de las distintas áreas de esta historiografía, en los que se pasaba revista a centenares de textos, la mayor parte de ellos producido en años recientes.

* * *

De este modo, la Historia Reciente de la Argentina ha complejizado, contextualizado y completado los relatos y esquemas interpretativos sobre las últimas décadas del siglo producidos por la sociología, la ciencia política o la investigación periodística, y en particular en lo relativo a los procesos represivos, a los elementos producidos por los organismos de derechos humanos, la CONADEP y la justicia.

Aunque es hija del consenso antidictatorial acaecido desde la transición democrática, y la producción de la Historia Reciente contribuyó sin duda a reforzarlo, muchos de sus aportes se han construido a contramano de esas certezas,

mostrando la existencia de consensos populares a la dictadura, constatando la variedad de la experiencia obrera durante aquella etapa, o poniendo en cuestión las oposiciones en todos los planos entre dictadura y democracia.

Sin embargo, mi impresión es que se ha llegado a un momento de estabilización, en el que la bienvenida multiplicación de estudios de casos logra incrementar el conocimiento de modo acumulativo, sin que se propongan nuevas hipótesis e interpretaciones. Ello no deja de ser lógico, dada la gran concentración de trabajos referidos a un periodo relativamente corto y la fortaleza de unos paradigmas interpretativos compartidos por los y las investigadoras, más allá de los matices, diferencias y polémicas que se desarrollan en el interior de esos consensos académicos. De ahí que la estabilización del campo sea un dato previsible, pero contrastante con la vitalidad que lo precedió. Podemos esperar, en mi opinión, nuevas investigaciones que aporten información sobre áreas hasta ahora no transitadas, más que interpretaciones capaces de renovar las perspectivas del campo.

En el mismo sentido, todo indica que, para enriquecer y profundizar en los análisis, es preciso integrar los tiempos generalmente cortos de la Historia Reciente en plazos mucho más largos para integrar las últimas décadas del siglo XX en estructuras explicativas de mayor alcance. Por supuesto, este movimiento permitirá ganar en la complejidad y profundidad de las interpretaciones y explicaciones, pero implicará necesariamente una disolución de la identidad que impulsó el despliegue de la *historia reciente*. Se trata, este, de un movimiento que, junto con el despliegue de la lente comparativa y conectada con los procesos históricos que también atravesaron los países vecinos, permitirá explicaciones que –sin abandonar la consideración de los rasgos efectivamente singulares, como por ejemplo la enorme movilización de masas de la Argentina de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta o la extraordinaria magnitud y crueldad de la represión de la última dictadura– integren los procesos analizados en contextos y narraciones más abarcadoras y comprensivas.

A estas transformaciones estrictamente historiográficas se suma una transformación fundamental en el contexto político y cultural. Escribo estas líneas en agosto de 2023, tras las elecciones primarias en las que la suma de los votos de la derecha y la ultraderecha alcanzó una amplia mayoría. Aunque no podemos saber quién ganará efectivamente las elecciones presidenciales, podemos advertir desde ahora que, para amplios sectores de la población, los consensos básicos en que se fundó la democracia renacida en 1983 se han tornado al menos irrelevantes. Lo que solemos llamar el consenso del *Nunca Más*, es decir, el rechazo a la violencia y la represión como instrumentos de la política, el respeto a la opinión ajena y la valorización de los derechos humanos como principio ordenador de la vida social, parece estar en crisis. Lo mismo ocurre con la confianza en que la democracia permitiría una mejora en las condiciones de vida de la población, tras una sucesión de crisis que parece interminable.

Transformado de ese modo el contexto que la vio nacer, la Historia Reciente deberá seguramente enfrentarse en los próximos tiempos con una fuerte crítica y quizás una búsqueda de deslegitimación en los ámbitos académicos, mientras que en la esfera pública las conclusiones trabajosamente construidas deban probablemente enfrentar la descalificación de los partidarios de posiciones negacionistas o incluso reivindicatorias de la violencia represiva, que hasta hace poco tiempo no contaban con legitimidad ni audibilidad. Es probable que en un contexto como este –mientras escribo estas líneas las posiciones antiintelectuales y cerradamente hostiles a las ciencias sociales y las humanidades se formulan de manera abierta por una parte de la dirigencia política y se amplifican al infinito en las redes sociales– el desarrollo de la investigación y la enseñanza de la Historia Reciente se dificulte. Espero equivocarme.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁGUILA, Gabriela (2008): *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976-1983*, Buenos Aires, Prometeo.
- ÁGUILA, Gabriela (2023): *Historia de la última dictadura militar*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ÁGUILA, Gabriela et al. (2018): *La Historia Reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- ALONSO, Luciano (2022): «*Que digan dónde están*»: *una historia de los derechos humanos en Argentina*, Buenos Aires, Prometeo.
- BOHOSLAVSKY, Ernesto y Daniel LVOVICH (2017): «La historia reciente argentina en escala regional, 1973-1983», en Susana BANDIERI y Sandra FERNÁNDEZ (eds.): *La historia nacional en perspectiva regional. Nuevas investigaciones para viejos problemas*, Buenos Aires, Teseo.
- CALVEIRO, Pilar (1998): *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue.
- CARNOVALE, Vera (2011): *Los combatientes*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- CORRADI, Juan (1996): «El método de destrucción. El terror en la Argentina», en Hugo QUIROGA y César TCACH (comps.): *A veinte años del golpe. Con memoria democrática*, Rosario, Homo Sapiens. Publicado originalmente como «The mode of destruction: Terror in Argentina», *Telos*, 54, 1982-1983.
- COSSE, Isabella (2010): *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- CRENZEL, Emilio (2008): *La historia política del Nunca Más*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2001): *No habrá flores en la tumba del pasado*, La Plata, Al Margen.
- DE RIZ, Liliana (2000): *La política en suspenso: 1966-1976*, Buenos Aires, Paidós.
- FALCON, Ricardo [1982] (1996): «La resistencia obrera a la dictadura militar (Una re-escritura de un texto contemporáneo a los acontecimientos)», en Hugo QUIROGA

- y César TCACH (comps.): *A veinte años del golpe. Con memoria democrática*, Rosario, Homo Sapiens.
- FRANCO, Marina (2008): *El exilio*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- FRANCO, Marina (2012): *Un enemigo para la nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FRANCO, Marina y Florencia LEVIN, comps. (2017): *Historia Reciente: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.
- FRANCO, Marina y Daniel LVOVICH (2017): «Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 47, segundo semestre.
- GILLESPIE, Robert (1982): *Soldados de Perón. Los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo.
- GONZALEZ, María Paula (2014): *La historia argentina reciente en la escuela. Saberes y prácticas docentes en torno a la última dictadura*, Los Polvorines, UNGS.
- GONZALEZ, María Paula, ed. (2021): *Saberes y prácticas escolares en torno a la historia contemporánea y reciente*, Los Polvorines, UNGS.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (1994): *La larga agonía de la Argentina peronista*, Buenos Aires, Ariel.
- JAMES, Daniel, dir. (2003): *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Tomo IX de la *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- LVOVICH, Daniel (2007): «Historia reciente de pasados traumáticos: de los fascismos y colaboracionismos europeos a la historia de la última dictadura argentina», en Marina FRANCO y Florencia LEVIN (comps.): *Historia Reciente: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.
- LVOVICH, DANIEL y Rodrigo PATTO SÁ MORA, orgs. (2023): *As ditaduras argentina e brasileira em ação. Violência repressiva e busca de consentimento*, Belo Horizonte, UFMG-UNGS.
- MANZANO, Valeria (2017): *La era de la juventud en la Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MARCHESI, Aldo (2019): *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas de los años sesenta a la caída del muro*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- O'DONNELL, Guillermo (1982): *El Estado Burocrático autoritario. Triunfo, derrotas y crisis*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- PALERMO, Vicente y Marcos NOVARO (s. a.): *La dictadura militar (1976-1983). Del golpe de estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós.
- POZZI, Pablo (1988): *Oposición obrera a la dictadura*, Buenos Aires, Contrapunto.
- POZZI, Pablo (2001): *Por las sendas argentinas. El PRT-ERP la guerrilla marxista*, Buenos Aires, Eudeba.
- ROMERO, Luis Alberto (1993): *Breve Historia de la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SCHNEIDER, Alejandro (2006): *Los compañeros. Trabajadores, Izquierda y Peronismo. 1955-1973*, Buenos Aires, Imago Mundi.

- SURIANO, Juan, dir. (2005): *Dictadura y democracia (1976-2001)*, Tomo X de la *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- VEZZETTI, Hugo (2002): *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

.....

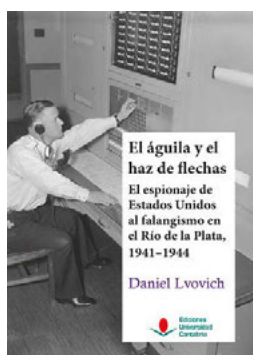
DANIEL LVOVICH es profesor titular en el Área de Historia de la Universidad Nacional de General Sarmiento e Investigador principal del CONICET. Es autor, entre otros libros, de *Nacionalismo y Antisemitismo en la Argentina* (2003), *El nacionalismo de derecha en la Argentina. Desde sus orígenes hasta Tacuara* (2006), *La cambiante memoria de la dictadura militar desde 1984: Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática* (2008) y *El águila y el haz de flechas. El espionaje de Estados Unidos al falangismo en el Río de La Plata, 1941-1944* (2022).

Entre realidad y la percepción del FBI

El fascismo español en Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial

Toni Morant i Ariño

toni.morant@uv.es



Daniel Lvovich, *El águila y el haz de flechas. El espionaje de Estados Unidos al falangismo en el Río de la Plata, 1941-1944*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2022, 189 pp.

Como en tantas otras ocasiones, en el origen de esta investigación de Daniel Lvovich, investigador del CONICET y del Instituto de Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento en Argentina, se halla la casualidad: mientras buscaba información sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983) en la National Archives and Records Administration (NARA, Maryland), este especialista en el estudio del nacionalismo argentino y el antisemitismo encontró por azar dos fondos con documentación confidencial sobre la vigilancia de los servicios de inteligencia de Estados Unidos a la Falange Española en Latinoamérica durante buena parte de la Segunda Guerra Mundial. Dicho hallazgo le valió una ayuda de la Cátedra Eulalio Ferrer para realizar una estancia de investigación en la Universidad de Cantabria desde principios de 2020, cuya fase

inicial sufrió de pleno el impacto de la pandemia y el confinamiento. Superado este azaroso percurso, el resultado final del proyecto es el presente libro: *El águila y el haz de flechas. El espionaje de Estados Unidos al falangismo en el Río de la Plata, 1941-1944*.

Fruto de la emigración que, desde el siglo XIX y hasta 1914, había llevado fuera del Viejo Continente a decenas de millones de personas, los diferentes movimientos fascistas europeos del periodo de entreguerras –sobre todo, aquellos que llegaron al poder– tuvieron que enfrentarse al desafío de cómo integrar en la respectiva «comunidad nacional» a quienes, aun residiendo o habiendo nacido fuera de esta, se consideraban parte integrante de la Italia fascista, «la nueva Alemania de Adolf Hitler» o, como el caso que nos atañe aquí, del *Nuevo Estado* anhelado por Falange. La importancia al respecto del continente americano no se puede subestimar, pues albergaba las mayores *colonias* de población de origen italiano, alemán y español fuera de Europa. En los tres casos¹, el principal instrumento elegido fue la creación de secciones específicas dentro de cada partido único: los *Fasci Italiani all'Estero*², la *Auslandsorganisation* (u Organización del Extranjero) en el NSDAP³, y la que, tras el Decreto de Unificación en abril de 1937, se constituiría como Delegación Nacional del Servicio Exterior de FET y de las JONS⁴.

En el caso español, la diferencia fue aquí –como en tantos otros planos– que el fracaso de Falange antes de julio de 1936 provocó que su llegada al poder fuera tardía, compartida y solo en el marco de una guerra civil. El impacto que esta tuvo también en el extranjero fue particularmente profundo en Latinoamérica, dado el número de las nutridas colonias españolas allí residentes, así como los vínculos y las afinidades culturales de los diferentes países con la antigua metrópolis. Además, la resonancia de la Guerra Civil y –como muestra Lvovich– las actividades de la propia Falange alcanzaron también a las sociedades de acogida en los diferentes países, que como en el caso argentino se polarizaron. Como resultado, unas y otras se movilizaron, a favor bien de la República española, bien de los rebeldes, siguiendo para ello líneas políticas no nacionales. Sin embargo, comparando ambas movilizaciones, los expertos destacan el «escaso interés» (VELASCO, 2019: 3) que la historiografía ha mostrado por las organizaciones, redes y actividades profranquistas en Latinoamérica. Si bien es probable que, en

1. Una de sus pocas visiones comparadas es el estudio, precisamente sobre Latinoamérica, de BERTONHA (2017).
2. El análisis pionero es de GENTILE (1995); una visión muy reciente, en ALBANESE (2021: 309-330). En castellano, se puede encontrar GRILLO (2006) y GONZÁLEZ CALLEJA (2013).
3. La primera aproximación fue JACOBSEN (1968: 90-160), y el estudio más reciente sigue siendo el de KOOP (2009).
4. La aproximación clásica es la de GONZÁLEZ CALLEJA (1994), mientras que un estado de la cuestión muy reciente se lo debemos a SIMÓN ARCE (2021). Al contrario que para los otros fascismos, para el español disponemos de estudios sobre su Sección Femenina, como el de MARTÍNEZ DEL FRESNO (2010), y las investigaciones de Toni MORANT I ARIÑO, a partir de su tesis doctoral (2013).

el marco de la de por sí escasa historiografía sobre la acción exterior de Falange, sea de las regiones relativamente más estudiadas⁵, por ejemplo, si la comparamos con la propia Europa, dicho desinterés por la movilización profranquista en Latinoamérica habría dado lugar durante largo tiempo a una «historia silenciada» (ZUBILLAGA, 2015).

Así las cosas, la monografía de Lvovich se sitúa en la intersección entre, por un lado, esta presencia y las actividades del partido fascista español y, por el otro, la percepción que de su influencia tenía a mediados de la década de 1940 la inteligencia estadounidense, a través de los ya mencionados fondos conservados en los NARA II. Precisamente, esta dinámica entre realidad y percepción, imagen y reflejo constituye uno de los principales ejes interpretativos del autor. A tal fin, su libro se estructura en seis capítulos, los dos primeros de carácter introductorio sobre la Falange en Latinoamérica (cap. 1) y las relaciones entre la España franquista y Estados Unidos en los años cuarenta (cap. 2); los posteriores tres capítulos constituyen el núcleo del libro: el capítulo 3 está dedicado a las percepciones que el FBI tenía del fascismo español en América (con varias páginas dedicadas, a modo de miniestudios de caso, a Estados Unidos, México y Bolivia), mientras que el cuarto y el quinto presentan en detalle sendos casos de estudio: Uruguay y Argentina, respectivamente; el penúltimo apartado (cap. 6) se centra en la participación española en las redes tejidas por los nazis en Argentina para actividades de espionaje y contrabando; y la monografía se cierra con una breve conclusión final (cap. 7) que recoge las principales aportaciones y también, de forma muy loable, alguna limitación de la documentación disponible.

Fundadas en muchos casos por la iniciativa de españoles sobre el terreno (y no por órdenes recibidas desde España), las diferentes delegaciones territoriales de Falange en Latinoamérica surgieron al calor del entusiasmo generado en una parte de las colonias españolas por el «movimiento salvador» de julio de 1936. Su objetivo principal era unificar las comunidades emigradas y sus descendientes, encuadrarlas en el partido (pronto: único) de la España *nacional* e instrumentalizarlas en aras de la política exterior de lo que se iría constituyendo como el *Nuevo Estado* franquista. Para ello, como muestra Lvovich, Falange se estructuró replicando en los diferentes países muchas de las secciones del partido en España: Femenina, Juventud, Trabajo, Sanidad, Justicia y Derecho, Auxilio Social... Además, contribuyó a tejer una notable red asociativa (conformada por entidades ya existentes, como las cámaras españolas de comercio, y otras creadas al efecto, como las Casas de España o, en Argentina, los Legionarios Civiles de Franco) y dispuso de un potente aparato de propaganda de hasta diecisiete diarios

5. Como demuestran diversos estudios publicados en el último cuarto de siglo, entre otros: NARANJO y TABANERA (1998); ZUBILLAGA (2015), o la recién publicada monografía –derivada de su tesis doctoral– de VELASCO MARTÍNEZ (2022). Incluso disponemos de estudios específicos sobre Falange femenina en Latinoamérica, obra de TESSADA SEPÚLVEDA (2019). Una actual visión panorámica, en VELASCO MARTÍNEZ (2019).

y revistas oficiales a la altura de 1938, al que habría que sumar los boletines de prensa de las representaciones diplomáticas franquistas.

Para sus jefaturas territoriales los años de la Guerra Civil constituyeron el periodo de mayor actividad: esa –en palabras del autor– «solidaridad a distancia» resultó muy perceptible en la destacada labor social y de recogida de fondos y material de falangistas y franquistas para su esfuerzo de guerra. Ahora bien, a partir de 1939, y pese a la idea de hispanidad –con la creación al año siguiente de un Consejo y las celebraciones del «Descubrimiento» en 1942–, la voluntad de la España de Franco de presentarse como una tercera vía hispánica que sirviera a las sociedades latinoamericanas como modelo autoritario coincidió con la incipiente movilización de Estados Unidos y su posterior entrada en guerra. En consecuencia, aumentó notablemente la presión política sobre los diferentes Gobiernos de la región para limitar cuando no ilegalizar las organizaciones fascistas locales, pero sobre todo a las extranjeras. Como vemos especialmente en los estudios de caso, elaborados por el autor, los intentos de Falange para proseguir su actuación en la clandestinidad o bajo el paraguas de asociaciones de naturaleza supuestamente cultural o benéfica tuvieron un éxito muy limitado.

Por otro lado, la imagen esbozada por Lvovich sobre su presencia en Latinoamérica permite reconocer numerosos rasgos compartidos con lo que, gracias a la documentación y a la historiografía, sabemos ya de las secciones exteriores de los otros dos principales fascismos europeos: el italiano y el alemán. En primer lugar, cabría señalar sus objetivos y ámbitos de actuación: encuadrar y fascitizar a sus respectivas colonias, las cuales no obstante conformaban –retóricas de «comunidad nacional» aparte– espacios divididos en su propio seno por posicionamientos políticos a menudo contrapuestos, por ejemplo, entre fascistas (o profascistas) y antifascistas, algo especialmente perceptible en las españolas a partir del verano del 36, no solo con las asociaciones prorrepúblicas, como se explica para Uruguay, y que se resistieron con éxito durante dos años y medio a ser *unificados*. En segundo lugar, les era común también la competencia entre las instancias del partido (ya fuera el fascista, el nazi o el falangista) y los respectivos diplomáticos de carrera. A menudo, como se aprecia repetidamente en el libro, insuperables no solo por incompatibilidades ideológicas, sino también por enconadas antipatías personales, unos y otros pugnaron por aumentar sus atribuciones y arrogarse la capacidad de decidir el curso de acción, pero también la potestad de decidir sobre las propias colonias.

En tercer lugar, los fascistas españoles, italianos y alemanes compartían la tensión entre, por un lado, la obligación oficial de cumplir el principio de no intervención en la política interna de los países de acogida y, por el otro, las claras simpatías por –y contactos realmente existentes con– grupos o movimientos locales afines, como los sinarquistas mexicanos, la Falange Socialista Boliviana o los nacistas chilenos. En cuarto lugar, dicha afinidad era extensible a los representantes de los otros fascismos europeos: unos y otros la sentían y vivían con

regularidad también en Latinoamérica, ya fuera en el trato que se dispensaban en las ceremonias, recepciones y homenajes que caracterizaban su vida social, ya fuera directamente en proyectos compartidos, por ejemplo, distribuyendo propaganda y organizando actos conjuntos. Y, por último, y no es aquí tampoco ningún fracaso exclusivo falangista, la imposibilidad última de superar la evolución crecientemente proaliada de los diferentes Estados que los acogían y, con ella, de resistir a la presión estadounidense. Ello es especialmente visible en la diferente postura del país sudamericano más efectivo a la hora de neutralizar a Falange (Uruguay) y el que más se resistió a abandonar su neutralidad en la Segunda Guerra Mundial y romper relaciones con el Eje (Argentina): como delinea Lvovich en los capítulos 4 y 5, la capacidad de Falange de suponer un peligro para los intereses estadounidenses y su política de panamericanismo no acabó difiriendo sensiblemente entre ambos países.

Esa atención al matiz y la mirada diferenciada la encontramos también en su análisis del segundo gran eje de la monografía: el espionaje norteamericano. Especialmente, a partir de la mitad del capítulo 2, Lvovich explica la relación –no siempre muy fiel– entre la percepción que Estados Unidos tenía del peligro que Falange encarnaba en Latinoamérica y sus verdaderas capacidades, muy limitadas cuanto más avanzaba la guerra. A la hora de tratar la construcción desde 1940 de sus sistemas de inteligencia en la región, con especial atención al FBI, muestra cómo el reclutamiento –normalmente, de personal de empresas norteamericanas que ya operaban en Latinoamérica– permitió pasar de doce agentes en 1941 a 360 en apenas cuatro años. El precio de esta rápida expansión fue, no obstante, captar a personas en su mayoría jóvenes e inexpertas, en ocasiones sin apenas conocimientos del país e incluso de la lengua (!); agentes además en cuya formación tampoco se invertía demasiado tiempo, ni se les coordinaba o –al menos, hasta 1944– supervisaba sobre el terreno. Igualmente, los conflictos de competencias entre las diferentes agencias atraviesan las páginas de buena parte del libro, tanto en las estadounidenses entre sí (básicamente, el FBI y los correspondientes servicios del ejército y la marina) como en las británicas. A menudo, el resultado eran informes confidenciales sobre Falange repletos de informaciones que no solo eran ya de dominio público, sino que se dejaban llevar por el alarmismo de las campañas anti-Eje en la prensa o las denuncias en los parlamentos nacionales; en no pocas ocasiones, unas y otras reflejaban una percepción exagerada de la capacidad de actuación –por no decir ya de éxito– de las redes fascistas que podían seguir actuando en el continente tras 1941.

Ello no eclipsa, ni mucho menos, la intensa actividad falangista en numerosos países latinoamericanos, especialmente durante los años de la Guerra Civil española, que se tradujo en un denso tejido asociativo y un intenso proselitismo a través de prensa, radio y actos públicos: manifestaciones, conferencias, sermones, colectas... Como se ve claramente en los capítulos dedicados específicamente a Uruguay y sobre todo Argentina, esta labor de propaganda encontró un público

especialmente receptivo entre las clases altas, en la jerarquía eclesiástica y en determinados núcleos culturales e intelectuales. En un marco global de creciente fascistización desde los años treinta, les podía unir ciertamente la admiración por el fascismo (especialmente, el italiano), pero sobre todo su anticomunismo, lo que hacía posible ganar a sectores nacionalistas reaccionarios locales. Quizá esta constatación ayude a explicar también dos hechos, ya en los años del conflicto mundial: por un lado, que estas elites locales acabaran adoptando posturas proaliadas, pese a su previo posicionamiento profranquista durante la Guerra Civil española; por otro lado, también que, como muestra el caso argentino, la inteligencia norteamericana mostrara una evidente *ceguera* a la hora de calibrar las fuertes simpatías y apoyos que Falange seguía contando entre dichas elites.

En cualquier caso –y esta es otra de las principales conclusiones de Lvovich–, la valoración global de Estados Unidos sobre el peligro franquista en Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial fue bastante contenida. Desde su punto de vista, la necesidad de no perderlo de vista respondía muchos menos al peligro que Falange pudiera constituir *per se* que por lo que pudiera contribuir a la amenaza nazi a través de su participación en redes de contrabando de armas y recogida de información. Si, en ocasiones, sus agentes no acertaron a valorar el entramado de conexiones de Falange con determinadas elites, dicha *ceguera* tal vez tuviera algo que ver no solo con su escaso conocimiento sobre la política y la sociedad de países como Argentina, sino también con el propio anticomunismo de unos servicios de inteligencia que, a partir de 1943, empezaron a dedicar una atención creciente a vigilar el comunismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBANESE, Giulia (2021): *Il fascismo italiano. Storia e interpretazioni*, Roma, Carocci, pp. 309-330.
- BERTONHA, João Fábio (2017): «A Segretaria Nazionale dei fasci all'estero, a NS-DAP-Auslandsorganisation, o Servicio Exterior de la Falange e as políticas externas dos partidos fascistas no entre-guerras. O caso latino-americano», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Colloques*, en <http://journals.openedition.org/nuevomundo/70513>.
- GENTILE, Emilio (1995): «La politica estera del partito fascista. Ideologia e organizzazione dei Fasci italiani all'estero (1920-1930)», *Storia contemporanea*, XXVI, 6, pp. 897-955.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2013): «De emigrantes a representantes de la nación en el extranjero: la política de encumbramiento partidista de los *Fasci Italiani all'Estero*», *Pasado y Memoria*, 11, pp. 19-39.

- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (1994): «El Servicio Exterior de Falange y la política exterior del primer franquismo: consideraciones previas para su investigación», *Hispania*, 186, pp. 279-307.
- GRILLO, María Victoria (2006): «*Creer en Mussolini*. La proyección exterior del fascismo italiano: (1930-1939)», *Ayer*, 62, pp. 231-256.
- JACOBSEN, Hans-Adolf (1968): *Nationalsozialistische Außenpolitik 1933-1938*. Frankfurt am Main / Berlín, Alfred Metzner Verlag, pp. 90-160.
- KOOP, Volker (2009): *Hitlers fünfte Kolonne. Die Auslands-Organisation der NS-DAP*, Berlín, Bebra-Verlag.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2010): «La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943)», en Gemma PÉREZ MALDONADO y María Isabel CABRERA GARCÍA (coords.): *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada, Editorial Universitaria de Granada, pp. 357-406.
- MORANT I ARIÑO, Toni (2013): *Mujeres para una «Nueva Europa». Las relaciones y visitas de la Sección Femenina de Falange con las organizaciones femeninas nazis, 1936-1945*, Tesis doctoral inédita, València, Universitat de València.
- NARANJO, Consuelo y Nuria TABANERA (1998): «La Falange Española en América Latina», *Historia* 16, 218, pp. 50-61.
- SIMÓN ARCE, Rafael Ángel (2021): «Falange Exterior (1936-1943): Estado de la cuestión y líneas de investigación», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 43, pp. 351-374.
- TESSADA SEPÚLVEDA, Vanessa (2019): «El Servicio Exterior y la Sección Femenina de FET y de las JONS. Intentos de acercamiento con América Latina (1938-1950)», *Historia* 396, Número Especial, pp. 19-40.
- VELASCO MARTÍNEZ, Luis (2022): *Fascismo de ultramar. El falangismo español en el Río de la Plata (1936-1943)*, Buenos Aires, Biblós.
- VELASCO MARTÍNEZ, Luis (2019): «Falangistas y franquistas en América (1936-1975): un estado de la cuestión», *Historia* 396, 9, pp. 1-18.
- ZUBILLAGA, Carlos (2015): *Una historia silenciada. Presencia y acción del falangismo en Uruguay (1936-1955)*, Montevideo, Cruz del Sur.

.....
TONI MORANT I ARIÑO es profesor Contratado Doctor en el Àrea d'Història Contemporània de la Universitat de València. Su principal área de especialización son los fascismos de entreguerras desde una perspectiva transnacional y de género.

Un entonces y un allí para la utopía *queer**

José Antonio Ramos Arteaga
jartega@ull.edu.es



Gracia Trujillo: *El feminismo queer es para todo el mundo*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2022, 126 p.

El libro de Gracia Trujillo *El feminismo queer es para todo el mundo*, de 2022, ha adquirido un valor de revulsivo necesario que seguramente supera los objetivos iniciales de su escritura, dado el contexto generalizado de diversofobia en el que se ha publicado. La autora, en calidad de investigadora, docente y activista, ligada a colectivos de lucha *queer* desde sus inicios en el Estado español, ha dirigido sus trabajos hacia dos esferas que intenta articular complementariamente entre sí: la memoria de los movimientos LGBTQ+ como genealogía atravesada por el afecto, la resistencia y el acompañamiento frente a la violencia histórica contra la disidencia sexogenérica, por un lado, y, por otro lado, la educación sexoafectiva como espacio de encuentro de las agendas feministas y *queer*, pero también como herramienta contra la cosificación neoliberal de los cuerpos y la regresión al esencialista binarismo patriarcal.

En gran medida, este libro surge como meditada respuesta a una tendencia que se ha agudizado en los últimos tiempos, la idea de que el feminismo (en

* Esta reseña se enmarca en el proyecto de investigación *Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica* [PID2019-106083GB-I00].

singular, entendido como bloque sin fisuras) nada tiene que ver con las personas LGTBIQ+ o que si acaso hubo en algún momento alianzas, estas respondían a contextos puntuales, no a una natural confluencia de las oprimidas contra un frente heterocisetrnopatriarcal. Con este fin, Gracia Trujillo reconstruye los distintos momentos de agencia común, entendida esta no como articulaciones de movimientos distintos que se cruzan estratégicamente, sino como evolución de un feminismo plural e inclusivo cuya interseccionalidad intrínseca ha integrado tanto la lucha por los derechos de las personas LGTBIQ+ como las metodologías y herramientas de análisis crítico y de acción del feminismo en las corrientes transfeministas y los feminismos *queer*.

Junto a esta genealogía, propone además la autora nuevas formas de estar presente, de visibilizar los logros, de reivindicar espacios más libres y más seguros para la diversidad sexoafectiva, así como de confrontación con las viejas y nuevas formas de opresión contra esta diversidad. De ahí su apuesta por problematizar el contexto escolar desde una mirada *queer* que apoye y sirva de referencia para las infancias diversas. La escuela, como instrumento de socialización primera, reproduce las violencias patriarcales de su entorno y en muchas ocasiones conducen a situaciones trágicas para los niños/as/os, bien por no implementar de manera efectiva protocolos inclusivos sexoafectivos en sus programas (más allá de charlas de escasa incidencia real en la comunidad educativa), bien por omisión de una perspectiva de género en sus currículos necesaria para desmontar la hegemonía binarista y androcentrada. *Queerizar* la educación visibilizando la diferencia y sin olvidar los otros ejes de opresión es la propuesta para continuar una agenda feminista siempre abierta y creativa.

Bajo la protección de esa irredenta transgresora que es bell hooks, de la que *queeriza* su *Feminismo es para todo el mundo*, Gracia Trujillo construye una obra alimentada por su formación académica como socióloga, su propia memoria activista y la urgente necesidad de planteamientos concretos ante los retos que suponen las viejas y nuevas fobias que repuntan con fuerza actualmente. Si atendemos al índice de los capítulos, las genealogías *queer* parecen monopolizar la parte del león de este trabajo frente a las propuestas (el capítulo final de los siete que componen el libro). Sin embargo, en la lectura, uno de los principales valores de esta obra es el hecho de recorrer esa genealogía, no de manera arqueológica y por jalones episódicos atomizados, sino en su sentido de trama o de red tan fundamental para entender las alianzas, pero también los desencuentros actuales.

En los dos capítulos iniciales, con una fuerte vocación divulgativa, Gracia Trujillo hace un loable esfuerzo por desentrañar en pocas páginas los orígenes de la palabra *queer*, tanto en su contexto anglosajón como en los avatares y las apropiaciones en otros espacios (lo *cuir* latinoamericano). Importante también es la consideración más restrictiva del término o su uso como noción paraguas. No olvida además incidir en sus orígenes callejeros activistas (y su relación con las

luchas anti-VIH) contra cierta lectura propia del extractivismo académico. Si bien su introducción y contaminación con otras propuestas críticas, como la de los estudios culturales, enriquecen el potencial *queer*, indudablemente es necesario no romper esta relación con la vivencia cotidiana de los movimientos disidentes.

Así, en los sucesivos capítulos, Gracia Trujillo profundiza en cómo frente a la tiranía de las agendas de los movimientos en busca del calor institucional y la muchas veces coercitiva conceptualización de lo que es el sujeto político, lo *queer* se sitúa desde una tradición muy alejada de los relatos lineales y casi hegelianos gay y lesbianos en los que, conquistando derechos cívicos básicos (voto, matrimonio, adopción, cuota), llegaríamos a integrarnos felizmente en la historia hegemónica de los vencedores. Desde la defensa del placer y el derecho a la expresión libre de la orientación, identidad, y los afectos se articula un proyecto consustancialmente en precario en el que se recuperan algunas luchas de raíz histórica anarcofeminista (las sainsimonianas, las jacobinas, las comuneras de París) y libertario (con debates sobre la intersección clase-género que habían sido descafeinados por el feminismo blanco más integrador con las estructuras democráticas representativas de corte neoliberal); pero también los feminismos negros, los poscoloniales y de estudios subalternos que introducen las intersecciones de racialización y etnicidad junto a las problemáticas norte-sures globales y los efectos de la colonialidad de género. Por último, y ya desde un punto de vista activista, la reparación histórica al papel de las poblaciones travestis, transchicos, transchicas en la lucha contra la tiranía del dimorfismo biológico y el subsiguiente binarismo como matriz de lo heterosexual obligatorio y sus avatares educativos, políticos, jurídicos, médicos, religiosos y artísticos que en los últimos quinientos años ha cuajado en un sistema capitalista colonial que ha sometido a las tres cuartas partes del planeta, tanto a su población humana como al resto de lo bío que nos rodea. Todo esto ha ido construyendo y complejizando lo *queer* y en este sentido el libro de Gracia recoge gran parte de esta enunciación anticapitalista, anticolonialista, antirracista y antirrepresiva de los procesos de subjetivación de cada persona que el activismo feminista tiene también en su ADN histórico (muchas veces opacado en los debates sobre qué es el sujeto político mujer).

El último capítulo, dedicado a las pedagogías *queer* como base de un giro epistemológico, discute hasta qué punto pensar lo diferente y la visibilidad puede ser un avance, pero también conlleva el riesgo de la etiqueta identitaria. La presencia del régimen heterosexista y sus categorías sobre lo normal en el aula obliga, como primer paso, a desestabilizar esa mirada que compartimenta, minoriza, hostiga las expresiones de la diversidad en la escuela. Ejemplificando mediante su propia experiencia como docente de Sociología de la Educación, Gracia Trujillo propone un ejercicio práctico de esas prácticas desestabilizadoras contra los dispositivos normativos interiorizados y que naturalizan la exclusión de lo distinto.

Decíamos antes que el libro se publicó en un contexto de diversofobia que dimensionó un trabajo combativamente divulgativo sobre los feminismos *queer* frente a la deriva transexcluyente de una parte del feminismo en necesaria y solvente impugnación a las desinformaciones con barniz cientifista. Este es un mérito añadido a una obra ya de por sí muy útil por su panorámica híbrida, mestiza con los activismos como centro. La autora, en su presentación prologal, recuerda a José Esteban Muñoz (*Cruising Utopia*, 2009) para reivindicar la necesidad de pensar y sentir desde su propuesta de caminar, cruzarse, navegar (ese *cruising* tan polisémico) hacia la utopía. Desde ese no lugar conviene recordar desde qué mirada por-venir nos interpela Gracia Trujillo o como escribió lúcidamente Muñoz:

Lo *queer* aún no ha llegado. Lo *queer* es una idealidad. Dicho de otro modo, aún no somos *queer*. Quizá jamás toquemos lo *queer*, pero podemos sentirlo como la cálida iluminación de un horizonte teñido de potencialidad. Nunca fuimos *queer*, pero lo *queer* existe para nosotrxs como una idealidad que puede destilarse a partir del pasado, y usarse para imaginar un futuro. El futuro es el dominio de lo *queer*. Lo *queer* es un modo estructurante e inteligente de desear que nos permite ver y sentir más allá del atolladero del presente. El aquí y ahora es la cárcel. Frente a la representación totalizadora de la realidad del aquí y el ahora, tenemos que esforzarnos por imaginar y sentir un entonces y un allí. Algunas personas dirán que lo único que tenemos son los placeres de este momento, pero no debemos conformarnos nunca con ese movimiento mínimo; tenemos que soñar y actuar placeres nuevos y mejores, otras formas de estar en el mundo, y, básicamente, nuevos mundos... Lo *queer* es eso que nos permite sentir que este mundo no es suficiente, que de hecho hay algo que falta... Lo *queer*, además, es performativo, porque no es simplemente un ser, sino un hacer, por y para el futuro. Lo *queer* es, esencialmente, el rechazo de un aquí y ahora, y una insistencia en la potencialidad o la posibilidad concreta de otro mundo (MUÑOZ, 2009:29).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MUÑOZ, José Esteban (2009): *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad anti-normativa*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

.....
JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA es profesor del Departamento de Filología Española de la Universidad de La Laguna y docente en el Máster de Género y Políticas de Igualdad del Instituto Universitario de Estudios de la Mujeres (IUEM). Responsable del programa *de/tra(n)s: fronteras, cuerpos trans y (contra)archivos de los sures globales. herramientas queer/cuir ante las experiencias del sexilio* en Tenerife Espacio de la Artes (TEA).