

## ACCESO AL E-BOOK GRATIS

- [+] Diríjase a la página web de la editorial [www.tirant.com](http://www.tirant.com)
- [+] En *Mi cuenta* vaya a Mis promociones [www.tirant.com/mispromociones](http://www.tirant.com/mispromociones)
- [+] Introduzca su mail y contraseña, si todavía no está registrado debe registrarse
- [+] Una vez en Mis promociones inserte el código oculto en esta página para activar la promoción

Código Promocional



Rasque para visualizar

La utilización del LIBRO ELECTRÓNICO y la visualización del mismo en NUBE DE LECTURA excluyen los usos bibliotecarios y públicos que puedan poner el archivo electrónico a disposición de una comunidad de lectores. Se permite tan solo un uso individual y privado.

No se admitirá la devolución de este libro si el código promocional ha sido manipulado





## INFORMACIÓN

- PVP 20€
- WEB [www.miriadahispanica.com](http://www.miriadahispanica.com)
- EDITOR Servicios de Programas Universitarios, S.L.  
Calle Ramón Gordillo 4. 46010 Valencia, España.
- EDITORIAL Tirant lo Blanch libros  
Artes gráficas 14, Bajo dcha.  
Tels. 0034-963610048/50  
Fax. 0034-963694151  
46010 Valencia
- ISSN 2171-5718
- DEPÓSITO LEGAL S. 533-2010
- LUGAR DE EDICIÓN Valencia
- PERIODICIDAD Semestral
- DISEÑO DE CUBIERTA Basado en el mapa de América de Diego Gutiérrez en el año 1562.
- PRODUCCIÓN Y ADMINISTRACIÓN Raquel Celma Marín. Servicio de programa universitarios
- AVISO LEGAL *Se permite la reproducción parcial de los contenidos para uso didáctico siempre que se cite la procedencia de los mismos.*





## SUMARIO

CRÉDITOS .....	7
PRÓXIMO CALL FOR PAPERS.....	9
PRÓLOGO.....	11
INTRODUCCIÓN <i>Sobre el espectáculo animal en la cultura occidental.</i> IGNACIO RAMOS GAY (Editor invitado) Universitat de Valencia.....	13

### ARTÍCULOS

Del gallo al toro. El salvajismo espectacular de lo doméstico entre los universos hispánico y mesoamericano ... FRÉDÉRIC SAUMADE <i>Université Aix-Marseille - Idemec - CNRS</i>	31
De la guerra al ruedo: la suerte de los alanos .....	43
JUAN MANUEL IBEAS <i>Universidad del País Vasco (UPV-EHU)</i>	
La presencia de las mascotas en la prensa española finidieciesca .....	55
ARTURO MORGADO <i>Universidad de Cádiz</i> <i>Riña de gatos, de Goya: la gatomaquia como espectáculo simbólico.....</i>	65
LYDIA VÁZQUEZ <i>Universidad del País Vasco (UPV-EHU)</i>	

El simbolismo del caballo y del toro en el teatro Marialva y en la pintura de Picasso .....	79
CARLOS PEREIRA <i>Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle</i>	
El hombre lobo como protagonista en el cine español (1968-2004).....	93
SUSANA GUERRERO SALAZAR <i>Universidad de Málaga</i>	
Animalidad y animalización en <i>Amores perros</i> .....	105
DAVID YAGÜE GONZÁLEZ <i>Texas A&amp;M University</i>	
Volvamos al 'perrito': sufrimiento, ética y libertad artística en <i>Exposición #1</i> de Guillermo Vargas .....	115
CLAUDIA ALONSO RECARTE <i>Universidad de Valencia</i>	

Animales en las obras de Rodrigo García: una caligrafía viva.....	129	Ópera pre-trágica y representación animal: sobre la recepción de <i>Moses und Aron</i> en el Teatro Real de Ma- drid (2016).....	169
CHRISTILLA VASSEROT <i>Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle</i>		IGNACIO RAMOS GAY <i>Universidad de Valencia</i>	
The Bull and the Ban.....	145	RESEÑAS .....	189
CARRIE B. DOUGLASS <i>University of Virginia</i>		OTROS ENLACES DE INTERÉS .....	195
Sobre el estereotipo y su subversión en <i>Blancanieves</i> (2012), de Pablo Berger.....	157	CONTENIDOS DE <i>MIRÍADA HISPÁNICA</i> .	199
ELOI GRASSET <i>University of California – Santa Barbara</i>		NORMAS DE ESTILO Y PUBLICACIÓN..	205



## CRÉDITOS

### DIRECTOR

Agustín Reyes-Torres

*Doctor en Filología inglesa.*

*MA en Literatura comparada*

### SUBDIRECTOR

José Enrique Peláez Malagón

*Doctor en Historia del arte*

### SECRETARIO EDITORIAL

Sergio Arlandis

*Doctor en Filología hispánica*

### EDICIÓN DIGITAL/WEBMASTER

David Celma

*University of Virginia in Valencia Program*

### CONSEJO DE REDACCIÓN

María del Puig Andrés

*Doctora en Filología inglesa*

M<sup>a</sup> Pilar Guitart

*Doctora en Comunicación audiovisual*

Fernando Operé

*Doctor en Historia latinoamericana*

Jesús Peris

*Doctor en Filología hispánica*

Mabel Richart

*Doctora en Comunicación audiovisual*

Eliseo Valle Aparicio

*Doctor en Historia contemporánea y*

*DEA en Sociología*

## COMITÉ EVALUADOR Y CIENTÍFICO

- Juan Carlos Abril  
*Universidad de Granada*
- Marta Albelda  
*Universitat de València*
- Juan Antonio Ardila  
*University of Edinburgh*
- Andrew Anderson  
*University of Virginia*
- Joaquín Azagra Ros  
*Universitat de València*
- Rafael Beltrán  
*Universitat de València*
- Teresa Bordón  
*Universidad Autónoma de Madrid*
- Herbert Tico Braun  
*University of Virginia*
- Carlos Cabrera  
*Universidad de Salamanca*
- Toni Cella Arizona  
*Arizona State University*
- Daniel Chavez  
*University of New Hampshire*
- Luis Correa-Díaz  
*University of Georgia*
- Julia Cuervo  
*Hewitt Penn State University*
- Daniel Chornet-Roses  
*University of Saint Louis (Madrid)*
- Mark P. Del Mastro  
*College of Charleston*
- Gianfranco Depretris  
*Universidad de Turin*
- Francisco Javier Díez de Revenga  
*Universidad de Murcia*
- Irma Emiliozzi  
*Universidad de Lomas de Zamora,  
Buenos Aires.*
- Andres Fisher  
*Appalachian State University*
- Edward Friedman  
*Vanderbilt University*
- Aurora Hermida-Ruiz  
*University of Richmond*
- Jesús G. Maestro  
*Universidad de Vigo*
- Miguel Ángel García  
*Universidad de Granada*
- David Gies  
*University of Virginia*
- Manel Lacorte  
*University of Maryland*
- Blanca Lopez de Mariscal  
*Tecnológico de Monterrey*
- Ángel López García  
*Universitat de València*
- Maria Mabrey  
*University of South Carolina*
- Nancy Marino  
*Michigan State University*
- Matthew Marr  
*Penn State University*
- Enric Mateu  
*Universitat de València*
- Francoise Morcillo  
*Université d'Orléans*
- Sylvia Nagy-Zekmi  
*Villanova University*
- Brian Owensby  
*University of Virginia*
- Patrocinio Ríos Sánchez  
*Middlebury College (Madrid)*
- Domingo Ródenas  
*Universitat Pompeu Fabra*
- Esperanza Roman-Mendoza  
George Mason  
*University*
- José Rafael Saborit Viguer  
*Universitat Politècnica de València*
- Laura Scarano  
*Universidad Nacional del Mar de Plata y  
CONICET*
- Andrea Smith  
*Shenandoah University*
- Fernando Tejedo-Herrero  
*University of Wisconsin-Madison*
- Eduardo Urbina  
*Texas A&M University*
- Susan Walter  
*University of Denver*



## *MIRÍADA HISPÁNICA - NÚMERO 15*

### Call for Papers:

La edición número 15 de *Miríada Hispánica* girará en torno a la política, la literatura y la historia de Latinoamérica a comienzos del Siglo XXI. Justo cuando se cumplen 50 años de la fundación de LASA (Latin American Studies Association), *Miríada Hispánica* desea unirse de manera simbólica al reconocimiento de la investigación y de los estudios interdisciplinarios que se han realizado sobre América Latina desde todos los ámbitos a través de las décadas y que se continúan realizando. Invitamos a todo investigador, profesor y estudiante de posgrado que lo desee, a participar mandándonos sus artículos cuyo contenido podría estar relacionado con algunas de las siguientes líneas temáticas:

- Diásporas latinas y relaciones internacionales
- Instituciones y sistemas de poder en Latinoamérica que propagan discursos de intolerancia, violencia, exclusión y odio.
- Literatura y cultura latinoamericana en el siglo XXI
- América Latina ante los nuevos modelos políticos
- Las nuevas formas de la literatura en el siglo XXI
- Estudios de género en América Latina.
- Educación y desarrollo social. La ciudad vs la vida rural en América Latina
- Marginación y descolonización de los pueblos indígenas latinoamericanos
- Los efectos de la globalización en Latino América
- La mujer en el cine en el siglo XXI
- Etc.

Las contribuciones deberán ser enviadas por correo electrónico antes del 1 de abril de 2017 a [miriada.hispanica@uvavalencia.org](mailto:miriada.hispanica@uvavalencia.org). (Normas de estilo y publicación a consultar en [www.miriadahispanica.com](http://www.miriadahispanica.com)).





## PRÓLOGO

Cuando se cumple el séptimo aniversario de *Miriada Hispánica*, nuestra revista ha tenido el honor de contar como editor invitado con el profesor Ignacio Ramos Gay para tratar una disciplina en pleno auge en el mundo hispánico: el animal vivo no humano insertado en el arte y en el espacio escénico. Consciente de la controversia que este tema genera, el profesor Ramos examina a lo largo de este monográfico el espectáculo animal vinculado a distintos tipos de arte y establece lo que él mismo denomina una “etología espectacular” de cada especie.

Ignacio Ramos es profesor de literatura francesa y comparada en la Universidad de Valencia. Sus líneas de investigación se centran en el teatro contemporáneo europeo y en la cultura popular. Es el autor de *Oscar Wilde y el teatro de boulevard francés* (2007) y ha publicado artículos en revistas como *Studi Francesi*, *Revue de Littérature Comparée*, *Romantisme*, *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, *Nineteenth-Century Prose*, *Épistolaire*, *Coup de Théâtre*, *Atlantis*, *Revue des Sciences Humaines* and *Journal of Postcolonial Writing*, entre otras.

Quisiéramos expresar nuestro agradecimiento tanto a él como a los profesores que han

colaborado en esta edición: Frédéric Saumade de la Université Aix-Marseille –Idemec– CNRS; Juan Manuel Ibeas de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU); Arturo Morgado de la Universidad de Cádiz; Lydia Vázquez de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU); Carlos Pereira de la Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle; Susana Guerrero Salazar de la Universidad de Málaga; David Yagüe de Texas A&M University; Claudia Alonso Recarte de la Universidad de Valencia; Christilla Vasserot de la Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle; Carrie B. Douglass de la University of Virginia y Eloi Grasset de la University of California – Santa Barbara.

AGUSTÍN REYES TORRES  
Director de *Miriada Hispánica*





## INTRODUCCIÓN

### SOBRE EL ESPECTÁCULO ANIMAL EN LA CULTURA OCCIDENTAL

IGNACIO RAMOS GAY

La presencia de animales vivos no humanos en espectáculos europeos representa una constante reseñada artísticamente desde la Antigüedad. Dejando al margen los potenciales rasgos de teatralidad y espectacularidad inherentes a las primitivas exhibiciones y sacrificios de animales en Grecia y Egipto, fechadas en torno a 1. 200 a. C. y 700 a. C. respectivamente (Curnutt, 233; Shelton, 106-112), la primera referencia literaria notable remite a la puesta en escena de animales salvajes y exóticos durante las *venationes* romanas del siglo I y II a.C., recogidas por Plinio el Viejo, Tito Livio, Marcial, Cicerón y Tácito (Welch, 22-28, Shelton, 116-126). Celebradas durante los juegos imperiales, la fascinación por el animal vivo se deducía tanto de su integración en un espacio construido, acotado y poseído por el humano (el circo, el anfiteatro o el coliseo), cuanto de la actividad que en él desarrollaba –desde la simple exposición de animales asilvestrados y extraños ante la mirada del espectador romano, hasta las cacerías por parte de *venatores* (cazadores), pasando por combates a muerte entre hombres y bestias (*bestiarii*), entre animales salvajes, e incluso el ajusticiamiento público de convictos por medio de ellos (*damnatio ad bestias*). La popularidad de que gozaron estos *ludi* en la Roma clásica evidencia una presencia habitual del animal salvaje en la vida pública del ciudadano

romano fortalecedora del sentido de *communitas* (Brown, 1992), así como una noción de espectacularidad fuertemente fundamentada en la ocularidad y en la atracción visual que ejerce aquél. George Jennison apunta en su clásico *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome* (1937) que, al margen del legendario sadismo vinculado al placer resultante de la exhibición del proceso de dar muerte, las *venationes* “owed much of their attractiveness to the fascination of watching animals in swift and spirited activity” (1). Las características del movimiento del animal salvaje, el dinamismo de su fisicidad, su proyección en tanto que corporeidad ágil y enérgica, constituyen mecanismos de atracción visual para los sentidos del espectador –vista y oído, principalmente– confirmando la definición clásica que González Requena (1985) propone del concepto de “espectáculo”, basada en su carácter dinámico y en su captación visual desde la distancia por el sujeto que la contempla por medio de una jerarquización de ciertos sentidos frente a otros. La propia etimología del término “espectáculo” –derivado del sustantivo latino *spectaculum*, formado a su vez por el verbo *specere*, “contemplar”, y el sufijo *-culum*, referido al uso de “instrumentos” o “medios”– remite igualmente, de manera directa, a la integración del animal en el espacio de actuación y a su uso como actuante, confirmando así su sustantiva teatralidad.

El ejemplo que proporciona la Roma clásica evidencia que el animal vivo no humano insertado en un espacio escénico representa una fuente de espectáculo para el observador por cuanto su construcción visual está orquestada de acuerdo con parámetros teatrales: lejos de limitarse a situar aleatoriamente en un mismo recinto a animales de diferentes especies, los organizadores de los juegos imperiales demostraron poseer un sentido moderno de la escenificación anclado en intereses estéticos muy cercanos a aquellos del coreógrafo y director escénico actual. Prueba de ello es la amplia variedad de especies utilizadas y el elevado número de animales exhibidos –Cicerón, en sus *Epístolas a los familiares* (62-43 a. C.) sostiene que, en los juegos celebrados en Pompeya en el 55 a. C., se llegó a exhibir a seiscientos leones, cuatrocientos leopardos, y varios centenares de especies diferentes, entre ellas un rinoceronte (7.3.1)–, así como la simbología que cada uno de ellos vehiculaba respecto del espectador, la fascinación ocular que producían en éste, o su teatralización por medio de adornos físicos y narrativos. De este modo, Marcial describe en su *Liber de spectaculis* (80 d. C.) una ejecución en la que la arena pública recreaba un bosque natural y el ajusticiado al mítico Orfeo, eventualmente despedazado no por las mujeres tracias, como dicta la leyenda, sino por un oso (XXI). Los *ludi* acreditan, en consecuencia, una auténtica puesta en escena de animales ante centenares de espectadores constitutiva de un espectáculo de dimensiones fabulosas –tanto en el plano visual como alegórico– cuya *teatralidad* (observable en el elevado número de actores, tanto humanos como no humanos, de escenografías y de tramas) lo convierte en un precedente obligado de las grandes puestas en escena de las principales salas decimonónicas y actuales. Más que una reproducción de la realidad

natural de la bestia, el juego romano busca su *captura cultural* (Boyde, 2014), su aprehensión, dominación, comercialización y reproducción en un entorno teatralizado para el entretenimiento del espectador, reflector del poder y superioridad humanos sobre el mundo de la naturaleza (Shelton, 2007).

Además, en el terreno económico, el comercio de animales destinados a los circos supuso una actividad altamente fructuosa, facilitada por la mejora de las condiciones de transporte terrestre y marítimo durante la expansión del territorio imperial. A las carreteras y nuevas rutas marítimas se unió una mayor seguridad en el uso de las mismas. Su construcción dio lugar a la posibilidad de descubrir y apoderarse de nuevas especies –Jennison confecciona una lista compuesta por leones, leopardos, tigres, linceos, hienas, osos, elefantes, jirafas, antílopes, ciervos, jabalíes, camellos, bisontes, bueyes salvajes, hipopótamos, rinocerontes africanos y asiáticos, cebras, avestruces, cocodrilos y, según el autor, hasta en una ocasión, un oso polar (71)– que serían posteriormente exhibidas en los coliseos como ejemplo de la racionalidad y supremacía romana respecto de un caos natural que podía ser aprehendido, transportado y domesticado para fines lúdicos (Plass, 18). La mercantilización del fenómeno confirma la ligazón intrínseca entre una pulsión escópica –el irrefrenable deseo de mirar– dirigida hacia los cuerpos humanos y animales exhibidos en su inmediatez y pleno movimiento, y su constitución como mercancía. Ambos rasgos son definitorios, por su conexión con la presencia directa del espectador y del sujeto de la actuación, de todo espectáculo moderno.

No por clásica la referencia a los juegos romanos resulta menos actual y paradigmática del uso de animales en el marco de una topografía espectacular, ya sea teatral, pictórica, cinematográfica, fotográfica o literaria. El ejemplo anterior marca la pauta de espectáculos posteriores en la historia cultural europea, y articula los ejes sobre los que se sustentará este número monográfico. A saber: la emergencia de un espectáculo generador de una semiótica escénica, cultural y simbólica propias en función del contexto histórico y físico de su representación; cuya traslación textual es deficitaria por cuanto impide acceder al dinamismo y riqueza sensorial implícitos en él; en el que el cuestionamiento ético está ausente y/o filtrado por la subjetividad del observador humano; y que revela una adaptación del animal vivo a los rodamientos de una proto-industria del espectáculo sustantiva de la identidad de la comunidad.

Partiendo del ejemplo que proporciona la Roma clásica, el objetivo de este número monográfico de la revista *Miriada Hispánica* es abordar la construcción del animal en tanto que espectáculo artístico en el mundo de habla hispana. Tomando como denominador común la presencia del animal no humano en cualesquiera de las artes, los doce artículos que lo componen abarcan un amplio bestiario animal, geográfico, cronológico y genérico, con el fin de aunar diferentes perspectivas temáticas y metodológicas, y de

despertar trabajos futuros en esta misma línea enmarcados en el estudio de la cultura en lengua española.

La variedad de los temas tratados es, en sí misma, una invitación a la reflexión sobre un campo que, en el universo académico anglosajón, a lo largo de las tres últimas décadas, ha dado lugar a una ingente producción científica destacando, particularmente, los acercamientos realizados desde el campo de los estudios culturales y los *animal studies*. Los trabajos de Kete (1994) sobre la posesión de mascotas en la Francia del siglo XIX; Marvin (2000) sobre la caza del zorro en Gran Bretaña; Lawrence (1990) sobre los rodeos en Estados Unidos; Desmond (2002) sobre la taxidermia; Malamud (1998), Hanson (2002) y Rothfels (2002) sobre los zoos en Europa y Estados Unidos; Alonso Recarte (2014) sobre la vivisección en Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia; confirman que el animal está constantemente sujeto a diversas prácticas performativas populares asociadas a la identidad nacional o local. En Francia, igualmente, esta rama epistemológica ha conocido un desarrollo muy similar, en gran medida gracias a los trabajos de medievalistas como Baratay (1996) que ahondaron en los vínculos entre animales y religión y, más recientemente, de Michel Pastoureau, principal cultivador de historias culturales de animales en su singularidad. Partiendo de su estudio de la heráldica y de la diacronía cromática, Pastoureau es el máximo exponente de la junción entre la historia cultural de las naciones y los estudios animales, como corroboran ensayos convertidos ya en clásicos como *L'ours: histoire d'un roi déchu* (2007), *Le cygne et le corbeau. Une histoire en noir et blanc* (2009), *Le cochon: histoire d'un cousin mal aimé* (2009) y *Du coq gaulois au drapeau tricolore* (2010).

La variedad de los trabajos anteriores, ya sea en el contexto anglófono como francés, corrobora que, a pesar de la exhibición generalizada del animal, cada práctica espectacular que requiere su presencia merece ser analizada individualmente con el fin de desgranar los mecanismos espectaculares inherentes a cada género. En último término, la disparidad de estos estudios atestigua, igualmente, que cada espectáculo es no sólo fruto de unos engranajes culturales de exhibición sino, también, dependiente de unas especies animales antes que de otras, o de lo que podríamos denominar, en un intento de acuñar una nueva locución definitoria de la aptitud y comportamiento del animal sobre las tablas, la “etología espectacular” de cada especie. Analizar el espectáculo animal en su conjunto, sin atender a sus características naturales individuales de cada especie, nos llevaría a incurrir en un error metodológico. Y es que reunir todos los géneros y entretenimientos en los que el animal queda sujeto a una puesta en escena bajo la denominación de “espectáculo animal” sería profundamente simplificador. Cada especie presenta unas peculiaridades morfológicas y etológicas que posibilitan, condicionan o restringen su espectacularización. Aunar esta amplia gama de usos del animal para el entretenimiento omitiría diferentes paradigmas clasificatorios fundamentados tanto en el



espectáculo en sí, cuanto en la naturaleza del animal espectacularizado. Asumir bajo esa misma denominación singularizante y aglutinadora la riqueza de espectáculos emergente de la variedad de especies evidenciaría persistir en un enjuiciamiento epistemológico del animal no humano que ha sido objeto de revisión por parte de Jacques Derrida en su ensayo *L'animal que donc je suis* (2006). El filósofo francés alude a la denominación deficitaria empleada por los humanos a la hora de reducir –de manera “arrogante”– una inmensidad de especies bajo el hiperónimo “animal”. El término, allende los consabidos criterios de economía verbal, confirma la colonización y merma impuesta por el hombre sobre las especies conocidas y dominadas, reunidas en su diversidad bajo un sustantivo reduccionista y simplificador. El criterio específico a cada especie nos permitirá, así, obtener resultados que huirán de la generalización.

Entre los trabajos más recientes, el esfuerzo más notable de constuir una semiótica del espectáculo animal procede –volviendo al terreno anglosajón– del *Animal Project* dirigido por Una Chaudhuri, en la New York University. Chaudhuri ha acuñado el término “zoosis” con el que se refiere a la imitación y representación del animal en la historia cultural occidental. El concepto es aglutinador de cualquier representación estética de aquél, sin atender a jerarquía alguna de género artístico, proyectándose, en el terreno literario, desde las fábulas de Esopo hasta la novela de Will Self, *Great Apes* (1998); en lo cinematográfico, desde el “zoogiroscopio” de Edward Muybridge (1879) hasta *Grizzly Man* de Werner Herzog (2005); en el campo teatral, desde *Las ranas* aristofánicas a *The Goat* de Edward Albee (2000); en la cultura popular, desde Mickey Mouse hasta *Animal Planet TV*; y, finalmente, en los espectáculos populares de masas, desde los combates de gladiadores hasta el dúo Siegfried y Roy de Las Vegas. En definitiva, para Chaudhuri el concepto de “zoosis” implica todo acto en el que el animal realiza un acto performativo de su condición en cualesquiera de sus múltiples vertientes –desde las exhibiciones caninas, hasta la experimentación científica con animales (Chaudhuri y Hugues, 2014). Dicho concepto de “zoosis” está lejos de emerger en aislamiento y se integra en la proliferación actual de neologismos en inglés que tratan de dar cuenta a través de la inclusión polivalente del prefijo de los nuevos discursos en torno al animal y su centralidad en el pensamiento contemporáneo. Así, los términos “zooscénographie” (Martin, 2007), “zoontologies” (Wolfe, 2003), “zoopolis” (Wolch, 1998), e incluso las disciplinas de “zooantropología” y “antrozología”, remiten indefectiblemente a la urgencia de entender el humano en relación con el resto de animales, en el marco de la relectura posthumanista de la cultura occidental llevada a cabo por Cary Wolfe (2010).

Y es que, inevitablemente, el estudio del animal no humano se convierte en un espectáculo del pensamiento crítico posthumanista. Si bien prioritariamente anclado en la incursión de la tecnología en el hombre moderno, centrar la mirada en el actor animal implica un giro epistemológico que no sólo permite entender mejor la relación del hom-

bre con su entorno, sino, además, desgajar una poética inherente a cada especie. En línea con los estudios de Wolfe –vertebradores de una reflexión cuyo eje central no sólo sea el humano sino, todo aquello y aquel que “can count as a subject of ethical address” (2010: 29)– estudiar el animal en el arte conlleva una reivindicación de un posicionamiento ético y estético al respecto –en una línea similar, Cixous ahondará en la necesidad del humano de reconocerse en el animal no humano, borrando los límites entre especies (Segarra, 2006). Así, superando el prejuicio especista, el animal no humano merece ser estudiado por constituir en sí mismo una entidad creadora de significado.

En el mundo hispánico, los *animal studies* siguen siendo una disciplina en proceso de consolidación, a pesar de los más que loables trabajos realizados recientemente en esta dirección por Pimentel (2010), Gómez-Centurión (2011), Alves (2011), Cowie (2011), Beusterien (2013) o Morgado (2014), centrados, en su gran mayoría, en la España moderna, así como en sus colonias. Este número monográfico se integra, en la estela de estos últimos, y la amplitud de enfoques, franjas temporales, soportes artísticos y especies animales analizados, busca dar cuenta tanto de la riqueza simbólica inherente a todos ellos, cuanto de la monumental labor que, a fecha de hoy, queda todavía por llevar a cabo. En busca de una nueva conceptualización crítica de las Ciencias del Hombre que flexibilice y amplíe las lecturas más clásicas derivadas del Renacimiento, y en línea con la emergencia de la “ecocrítica”, cuyos postulados dan cuenta de una expansión de la reflexión hacia parámetros no necesariamente dominados por la presencia humana, los “estudios animales” plantean una reinterpretación de los hechos culturales en función de la cohabitación del hombre con el animal, tomando como fundamento metodológico planteamientos y cuestionamientos que van más allá del campo de estudio humanístico, para alcanzar el terreno de lo político, lo epistemológico y lo ético, combinando metodologías derivadas de las ciencias humanas (filología, historia, arte y filosofía) y de las ciencias sociales (sociología, derecho animal) y naturales (etología, biología).

El enraizamiento en nuestra cultura de la condición clásica del animal en tanto que simple accesorio humano vela tanto su potencial espectacular, como la posibilidad de ser considerado un verdadero sujeto artístico cuyo comportamiento en el seno de una cohabitación con el hombre es digno de constituirse como objeto legítimo de estudio por parte de la filología, la sociología, la historia o el arte. Su reificación habitual está en línea con su traducción jurídica –en España, por ejemplo, actualmente el artículo 333 del Código Civil español lo califica como un “bien mueble”– relegándolo a un mero objeto integrante del decorado escénico. Recientemente, una batería de trabajos han reivindicado un mayor esfuerzo a la hora de sensibilizar al legislador y a la opinión pública de la potencial subjetividad del animal no humano. Las dos corrientes principales de filosofía animalista que han vertebrado los “estudios animales” son el utilitarismo de Peter Singer, cuya obra fundacional, *Animal Liberation* (1975), ejerce incluso en la ac-

tualidad una influencia intelectual notable preconizando la maximización del bienestar de los animales no humanos, y el abolicionismo de Tom Regan (*The Case for Animal Rights*, 1983) y Gary Francione (*Animals, Property and the Law*, 1995), ambos militantes a favor de los derechos de los animales y la abolición definitiva de su explotación por los humanos. La reciente consideración del animal por parte del Derecho Comunitario como “ser sentiente” (*sentient being*) marca un cambio paradigmático en su consideración jurídica y cultural. El neologismo (*sentience*, “sentiencia”) queda recogido en el artículo 13.2 del Título II de la Carta Magna europea. La *sentiencia* del animal remite a la capacidad de éste de sentir, de la que se deduce su subjetividad y, en consecuencia, un número potencial de derechos. La historia de la presencia del animal como espectáculo, independientemente del género receptor del mismo, sólo puede entenderse en relación con el surgimiento y expansión de las sociedades de protección animal y de un marco legislativo proclive a la misma. Ya sea la primera SPCA británica de 1824, la Cruelty to Animals Act de 1849, la Loi Grammont francesa de 1850, la Protection of Animals Act de 1925, la ley 1/1990, de 1 de febrero, sobre Protección de los Animales Domésticos en España, o la Iniciativa Legislativa Popular aprobada por el Parlamento de Cataluña el 28 de julio de 2010 por la que se abolían las corridas de toros en su territorio, todas ellas han influido en cómo el animal ha sido empleado para el espectáculo. Es por medio de la proliferación de sociedades defensoras de los animales que la normativa de uso de éstos para fines de entretenimiento se ha visto modificada, llegando incluso a cerrar salas, modificar actividades de puesta en escena, e incluso fomentar la desaparición o reformulación de ciertos géneros.

El orden establecido de los artículos es, intencionalmente, cronológico. Frente a otras muchas posibilidades de secuenciación fundamentadas en divisiones temáticas, es objetivo del editor de este número construir una progresión mayormente histórica –si bien no pocos de los ensayos contengan idas y venidas en el tiempo, influencias de autores pasados en actuales, imprescindibles para una correcta comprensión de manifestaciones culturales de antaño, presentes y venideras. De este modo, el lector podrá comprobar la recurrencia de formas, tratamientos y motivos a lo largo de más de cinco siglos de historia cultural hispánica, así como su comparecencia en diversos puntos geográficos más o menos distantes. Al margen de la progresión temporal, dicha estructura evidencia una evolución en la propia consideración del espectáculo animal. Como demuestran los ensayos circunscritos en producciones del siglo XXI, hoy en día resulta prácticamente inviable un acercamiento a su presencia en el arte sin que el cuestionamiento ético no se vislumbre siquiera subsidiariamente. Todos ellos incorporan herramientas de análisis vinculadas a las nociones de posthumanismo, derecho animal y bienestar animal. No así en el caso de producciones anteriores a la emergencia de dicha concienciación a principios del siglo XIX –la primera sociedad protectora de animales, la Society for the Prevention of Cruelty Against Animals británica, fue fundada en 1824, siendo rebautizada

más tarde, gracias al auspicio de la reina Victoria, “Royal Society” (RSPCA)– donde toda lectura en clave similar resultaría, a todas luces, anacrónica. En otras palabras, el orden de los artículos se quiere un espejo en el tratamiento acordado al espectáculo animal por parte de la crítica contemporánea, y una evolución, paralelamente, de la misma; de sus instrumentos de análisis, y de su sensibilidad hacia ciertas cuestiones.

Asimismo, de ahí que, de entrada, estratégicamente, el número comprenda un vasto registro de géneros, independientemente del modo de representación artística del animal no humano. Tradicionalmente, el estudio de éste en la cultura se ha circunscrito a su traslación literaria, esto es, a su construcción textual. Abundan los estudios sobre los animales en las fábulas –desde Esopo hasta La Fontaine– y los bestiarios medievales son a menudo enarbolados como referentes paradigmáticos, conjuntamente con las narraciones infantiles, del receptáculo óptimo de la presencia del animal. Cuando éste ha ocupado un lugar privilegiado en géneros híbridos como el teatro –desde *Las Avispas* (422 a. C.) y *Las ranas* (405 a. C.) de Aristófanes, hasta *The Goat*, de Edward Albee (2002), pasando por *Volpone, the Fox*, de Ben Jonson (1605-1606), *Le chien de Montargis*, de Pixérécourt (1814), *The Hairy Ape*, de Eugene O’Neil (1922), *Les mouches* (1944) de Jean-Paul Sartre o *Rhinocéros* de Ionesco (1959), entre decenas de obras que no incluimos en este breve listado– la crítica ha tendido siempre a focalizar su interpretación antropomórfica y estético-simbólica, dejando al margen aspectos considerados periféricos como son el propio comportamiento etológico del animal en su creación como personaje literario, o la voluntad, por parte del creador, de introducir un indicio de cuestionamiento ético, por leve que fuera. Como si de cualquier otra manifestación literaria se tratara, el animal textualizado ha sido analizado a partir de mecanismos exclusivamente textuales, sin que su presencia capitalizara –y mucho menos, condicionara– el entendimiento del producto estético por parte del receptor.

Por cuanto el concepto de espectáculo conlleva, desde su etimología, como hemos adelantado más arriba, una exigencia escópica, los artículos aquí recogidos priorizan aquellos géneros que se construyen esencialmente en torno a lo visual. Dado que el texto literario ha sido el soporte artístico que más ha acogido, tradicionalmente, los esfuerzos por dilucidar la función metafórica del animal a través del filtro de la palabra escrita, hemos pretendido completar esta labor crítica con nuevas visiones atingentes a géneros paralelos que, a pesar de nutrirse potencialmente de influencias literarias –el teatro, la ópera o el cine– han generado un discurso artístico propio, derivado de la misma presencia de la otredad animal, entendido a partir de su visión directa del espectador. Es el caso, por ejemplo, del drama ecuestre o *hipodrama*, analizado por Carlos Pereira en el contexto peninsular y, más concretamente, lusófono, bajo la forma del teatro Marialva. Profundamente ligado a la melancólica idiosincrasia portuguesa –la *saudade*– y a sus tonalidades musicales emblemáticas por el *fado*, esta modalidad de teatro ecuestre

conjuga una triada animal compuesta por el hombre, el caballo y el toro, visible en la terna pictórica que el propio crítico detecta en el “pintor torero” por antonomasia: Picasso. Pereira compara la corrida española con el teatro ecuestre decimonónico portugués, interseccionando ambas culturas en el uso pictórico que el malagueño hizo de los mitos del minotauro y del centauro. El recurso a la pintura es igualmente constatable en el estudio de Lydia Vázquez sobre las figuras felinas en el óleo de Goya, *Riña de gatos* (1786-1787). A través de un somero análisis de la figura felina en la cultura europea desde la Edad Media, Vázquez argumenta la práctica de un “rococó violento” por parte del pintor aragonés, a través del cual la naturaleza solar de sus *Caprichos* encerraría consigo una pulsión más oscura, de la que los animales serían los delatores; una suerte de seres transicionales entre ambos estados.

Que el estudio del animal permite acceder a la historia privada de las civilizaciones es algo que la historiografía más reciente ha demostrado en repetidas ocasiones. Qué mejor modo de acceder a la progresiva industrialización europea desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera Guerra Mundial que recorrer la paulatina desaparición del caballo del contexto urbano y su irrefrenable enclaustramiento en el universo campesino, tal y como ha demostrado Baldin en su *Histoire des animaux domestiques* (2014). El animal, doméstico o salvaje, se yergue como catalizador de toda una sociedad, y su presencia —o desaparición— en ciertos entornos evidencia cómo aquella se vertebra en función de su asimilación. El ensayo de Arturo Morgado destaca en este sentido al rastrear la presencia de las mascotas en diferentes diarios finidiecioschescos en España. La exhumación de un gran número de documentos periódicos publicados en esa época ratifica una creciente sensibilización hacia el perro de compañía, y cómo los atributos conferidos al animal revertían indefectiblemente sobre sus propietarios, tanto más si eran de género femenino. El perro ocupa, también, el estudio de Juan Ibeas. Realizando una gigantesca tarea de contextualización que abarca desde la Antigüedad hasta la época actual, Ibeas sigue el rastro de los alanos, raza autóctona española de perros de presa cuyos orígenes peninsulares se remontan al siglo V, d. C. Frente a las proverbiales carnicerías del “pitt bull” británico en su enfrentamiento con toros bravos y osos en la Inglaterra moderna, el estudio de Ibeas traza la misma instrumentalización del can en combates contra astados en cosos públicos, retratados tanto en la prensa como en la pintura española, principalmente decimonónica.

No es extraño que un número monográfico versado en la espectacularización del animal no humano comprenda diversos estudios sobre su plasmación cinematográfica. Si, en la actualidad, y a diferencia de, por ejemplo, el siglo XIX, la presencia de animales en el marco de la representación teatral se ha reducido drásticamente por diversos motivos asociados tanto a la evolución del propio género cuanto a una mayor sensibilización del espectador con respecto a aquellos contextos ajenos a su hábitat natural, el declive

del espectáculo ecuestre, como el del circo clásico, se acusa sobremanera durante las dos primeras décadas del siglo XX en virtud de la emergencia y fortalecimiento de las primeras sociedades protectoras de animales (Donaghy, 1996) y de que el testigo del espectáculo visual pasara definitivamente a un género en plena emergencia en ese momento: el cine. En otras palabras, el animal utilizado en tramas teatrales y circenses se trasladará de las tablas a los platós. Los trabajos de Grasset, Yagüe y Guerrero rastrean, desde perspectivas muy diferentes, la representación cinematográfica de animales en el contexto peninsular e hispanoamericano. Partiendo de propuestas más arraigadas en el universo de la violencia canina como metáfora de las relaciones humanas y del México finisecular, David Yagüe disecciona la ópera prima de Alejandro González Iñárritu, *Amores perros* (2000), en la que las peleas caninas constituyen un trasunto de las dinámicas de poder que se establecen en el seno de la pareja y, al mismo tiempo, traducen la violencia extrema derivada del capitalismo salvaje en el que se debate una ciudad reflejo de una nación y de un continente. El hiperrealismo sucio de Iñárritu contrasta con propuestas de corte fantástico, basculantes entre el mito y la leyenda, en las que el animal permea la construcción del hombre, dando lugar al surgimiento de seres híbridos, escindidos e irreconciliables con su propia naturaleza humana. El ensayo de Susana Guerrero Salazar, centrado en la licantrópía en el cine español actual (1968-2004), aborda la ficción audiovisual de un personaje fácilmente rastreable a través de los *phénomènes*, *freaks* o *lusus naturae*, cuya hipertrichosis les llevó a las tablas de las barracas de feria y circos decimonónicos europeos y norteamericanos, nutriendo el folklore popular. Guerrero identifica las principales producciones del género, desde el “fantaterror” de las décadas de los 60-70, hasta las cintas más recientes ancladas en una construcción del licántropo en tanto que expresión de una historia autóctona real, motivada por una neurosis individual o colectiva. Por último, a mitad camino entre estas dos tendencias naturalista y legendaria, se enmarcaría el artículo de Eloi Grasset sobre la reescritura del cuento de Blancanieves popularizado por los hermanos Grimm en un contexto hispánico-aurino. Grasset explora minuciosamente el cuestionamiento del arquetipo hispánico relacionado con la tauromaquia propuesto por Pablo Berger en el film *Blancanieves* (2012), ahondando en cómo la construcción estética del animal contribuye aquí a implosionar los diferentes mecanismos de institucionalización de ciertas prácticas culturales, secuestradas en nombre de la identidad nacional. El cine se revela, una vez más, el medio privilegiado para acoger a la figura del animal, propiciando, por su plasticidad, lecturas divergentes, encontradas y complementarias, en las que mitos y referentes culturales patrios se dan cita y se reformulan abiertamente.

Sería sesgado –pues la ignorancia no actuaría aquí como coartada– que un monográfico sobre la presencia espectacular del animal en el mundo de habla española no contemplara la presencia del toro como sujeto privilegiado de la creación artística. Si muchos de los artículos, tangencialmente, abordan su presencia en relación a otros géneros paralelos

(la pintura de Picasso y la *tourada* portuguesa en el caso del estudio de Carlos Pereira; los combates populares de perros contra toros exhumados por Juan Ibeas; el subversivo toro bravo protagonista de la *Blancanieves* analizada por Eloi Grasset, o el gigantesco toro manso que ocupa el escenario de la ópera *Moses und Aaron*, en mi propio trabajo), otros tantos se adentran en ella directamente, con el fin de aportar nuevas interpretaciones de la “fiesta”. El artículo de Frédéric Saumade es particularmente novedoso en este sentido, ya que incide con especial clarividencia en la noción de espectáculo inherente a la corrida, relacionándola con una modalidad de combate similar –tanto geográfica como sociológicamente– como es la pelea de gallos. Trazando un puente entre la península y Mesoamérica, Saumade compara la intrahistoria subyacente a estas prácticas culturales, desentrañando una interpretación de las mismas en tanto que manifestaciones autóctonas que reescriben y se apropian, transmutándola, la influencia colonial, alterando igualmente los semas de domesticidad asociados a ambos animales y transformándolos en otros vinculados a la agresividad.

Con todo, si bien no es objetivo de este número realizar una revisión de la presencia del animal en la cultura hispana a partir de planteamientos cercanos al activismo animalista, resulta imprescindible integrar perspectivas de estudio vinculadas al derecho y al bienestar animal, tanto porque cualquier análisis actual de la otredad animal no-humana requiere innegablemente de una lectura ética, cuanto porque de ésta es susceptible que emerja un condicionamiento estético. El artículo de Carrie Douglass, relativo a la revocación, por parte del Tribunal Constitucional español, de la prohibición de la tauromaquia en Cataluña promulgada por el Parlament, sintetiza magistralmente la complejidad de la cuestión. Desgranando las implicaciones inscritas en las voces que se alzan tanto a favor como en contra de “la fiesta”, Douglass desvela un retrato de *lo español* escindido entre modernidad y tradición, cerrazón y aperturismo, hermetismo y europeísmo, y cómo estos binomios mutan su significado cuando se trasladan del estado español a ciertas comunidades autónomas como Cataluña. La autora traza pormenorizadamente, además, el proceso jurídico de la prohibición de las corridas en territorio catalán en 2010, así como la sentencia emitida por el TC al respecto, seis años más tarde, evidenciando cómo el símbolo taurino –y, más concretamente, su rechazo– se convierte en una metáfora de la identidad catalana.

En este sentido, y como continuación del posicionamiento moral que todo espectador asume frente al uso de animales vivos en un espectáculo, el estudio de Claudia Alonso se enmarca plenamente en un cuestionamiento de las claves éticas subyacentes a la *Exposición #1* del artista costarricense Guillermo Vargas. Con el fin de metaforizar la muerte violenta del joven Natividad Canda Mairena en 2005, Vargas llevó a cabo una exhibición en la que un perro callejero atado moría de inanición ante la pasiva mirada del público de la Galería Códice de Managua. Alonso contrapone la priorización de un

supuesto fin estético último frente al concepto moderno de *sentiencia* del que deriva el respeto por la vida del perro, desmantelando las acusaciones arquetípicas de “sentimentalismo” que, tradicionalmente, recaen sobre los defensores del bienestar animal. En una línea similar se enmarca mi propio trabajo sobre el montaje operístico de *Moses und Aaron*, de Arnold Schönberg, llevado a cabo por Romeo Castellucci en 2016, en el Teatro Real de Madrid. A partir de la presencia física de un enorme toro charolés sobre las tablas del Real en tanto que encarnación del becerro de oro bíblico, y por la que Castellucci hubo de defenderse de numerosas denuncias por maltrato animal, destaco un activismo cívico por parte del director que se conjuga con su intento de devolver el espectáculo de la ópera a una dimensión pre-trágica anterior a la palabra escénica.

Las quejas lanzadas por los colectivos animalistas contra el montaje de Castellucci para el Real evidencian una inadecuación entre la presencia del animal vivo y ciertas topografías espectaculares ajenas a su condición, siendo precisamente dicha incompatibilidad fuente del extrañamiento subyacente al espectáculo en sí mismo. La propia condición supuestamente “actoral” del animal es la clave del espectáculo vivo y en ella reside el impacto de las producciones analizadas por Alonso y Ramos y, más concretamente, el trabajo de Christilla Vasserot sobre la dramaturgia de Rodrigo García. A pesar de la escasez actual de estudios sobre el uso de animales vivos sobre las tablas en comparación con la ingente producción académica que elucida su presencia en otro tipo de artes y espectáculos populares (principalmente zoos, circos y acuarios), su presencia no es menos relevante en la historia teatral europea. Con todo, en su mayor parte, los acercamientos clásicos se han producido siempre desde una perspectiva historiográfica. Si el éxito del clásico shakespeariano, *Two Gentlemen of Verona* (ca.1589), reside en gran parte en la presencia del perro Crab, es porque los dramaturgos isabelinos y jacobinos gustaron de emplear todo tipo de animales durante la representación, siendo estos, en no pocos casos, incluso más exóticos que los animales de compañía –los trabajos pioneros de Wright (1927), Strunk (1917) y Grant (2007) aluden al uso de primates en el teatro renacentista inglés. Los escasos estudios que han tratado de paliar esta ausencia de reflexión en el punto de encuentro entre los *animal studies* y los *performance studies* proceden de números especiales de revistas especializadas. Tres son las publicaciones periódicas que han dedicado un número monográfico a los animales vivos sobre las tablas, y ello en el margen de los últimos quince años: *Performance Research* (“On Animals”, 2000), *The Drama Review* (“Animals and Performance, Animal Acts”, 2007), y *Theatre Journal* (“Interspecies Performance”, 2013). El artículo de Christilla Vasserot se integra en el marco de los números monográficos anteriores, por cuanto aborda la relación del animal escénico con el espacio. Vasserot se centra concretamente en torno a la producción dramática del autor hispano-argentino Rodrigo García, y detalla con precisión el uso del animal vivo como elemento sustantivo de una poética personal del dramaturgo; poética ilustrativa de un



proceso de creación teatral vivo, dinámico, en constante movimiento, que refrenda la naturaleza orgánica del hecho escénico.

Los doce artículos siguientes constituyen, así, nuevas reflexiones en torno a producciones culturales que evidencian las intersecciones entre especies y que, por ende, codifican los soportes de las mismas hasta el punto de crear auténticas obras en las que las funciones dramáticas de actores –en sentido amplio del término– humanos y no humanos conculcan las definiciones epistemológicas de unos y otros.

IGNACIO RAMOS GAY  
*Ignacio.Ramos@uv.es*

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Alonso Recarte, C. *The Vivisection Controversy in America*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin. 2014.
- Alves, A. *The Animals of Spain: An Introduction to Imperial Perception and Human Interaction with Other Animals, 1492-1826*. Leiden: Brill. 2011.
- Baldin, D. *Histoire des animaux domestiques*. Paris: Seuil. 2014.
- Baratay, E. *L'Église et l'Animal (France, XVII-XX)*. Paris: Éditions du Cerf. 1996.
- Beusterien, J. *Canines in Cervantes and Velazquez: An Animal Studies Reading of Early Modern Spain*. Farnham: Ashgate. 2013.
- Boyde, M. *Captured: The Animal within Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2014.
- Chaudhuri, U y H. Hugues. *Animal Acts. Performing Species Today*. Ann Arbor: Michigan UP. 2014.
- Ciceron. *Cartas a los familiares*. Madrid: Gredos. 2008.
- Cowie, H. *Conquering Nature in Spain and its Empire, 1750-1850*. Manchester: Manchester UP. 2011.
- Curnutt, J. *Animals and the Law: A Sourcebook*. Santa Barbara, Denver, Oxford: Abc-Clio. 2010.
- Derrida, J. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée. 2006.
- Desmond, J. "Changing Fictions of Liveness from Taxidermy to Animatronics", in N. Rothfels (ed.), *Representing Animals*. Bloomington: Indiana UP. 157-179. 2002.
- Donaghy, J. *An Exploration of Performative Roles for Animals in American Popular Culture*. Tesis Doctoral. New York University. 1996.
- Francione, Gary. *Animals, Property and the Law*. Philadelphia: Temple UP. 1995.
- Gómez-Centurión, C. *Alhajas para soberanos. Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*. Valladolid: Junta de Castilla y León. 2011.
- González Requena, J. «Introducción a una teoría del espectáculo», *Telos* 4, 35-44. 1985.
- Grant, T. "Entertaining Animals", in L. Kalof (ed.), *A Cultural History of Animals*. Vol 3. The Renaissance (1400-1600). Oxford: Berg. 95-117. 2007.
- Hanson, E. *Animal Attractions: Nature on Display in American Zoos*. Princeton: Princeton UP. 2002.
- Jennison, G. *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome*. Philadelphia: Pennsylvania UP. 1937.
- Kete, K. *The Beast in the Boudoir: Petkeeping in 19th-Century Paris*. Berkeley: California UP. 1994.
- Lawrence, E. "Rodeo Horses: The Wild and the Tame", in R. Willis (ed.) *Signifying Animals*. London: Unwin Hyman. 222-238. 1990.
- Malamud, R. *Reading Zoos: Representations of Animals in Captivity*. New York: NYUP. 1998.
- Marcial. *Libro de espectáculos*. Trad. F. Fortuny. Murcia: Universidad de Murcia. 1983.
- Martin, I. *L'animal sur les planches au 18e siècle*. Paris: Champion. 2007.
- Marvin, G. "Natural Instincts and Cultural Passions: Transformations and Performances in Fox-hunting", in A. Reade (ed.), "On Animals", *Performance Research* 5 (2), 108-115. 2000.

- Morgado, A. *La imagen del mundo animal en la España moderna*. Cádiz: Universidad de Cádiz. 2014.
- Pastoureau, Michel. *L'ours: histoire d'un roi déchu*. Paris: Seuil. 2007.
- *Le cygne et le corbeau. Une histoire en noir et blanc*. s.n: Éditions Gutenberg. 2009.
- *Le cochon: histoire d'un cousin mal aimé*. Paris: Gallimard. 2009.
- *Du coq gaulois au drapeau tricolore*. Paris: Arléa. 2010.
- Pimentel, J. *El rinoceronte y el megaterio. Ensayo de morfología histórica*. Madrid: Abada. 2010.
- Plass, P. *The Game of Death in Ancient Rome*. Madison: U Winsconsin P. 1995.
- Regan, T. *The Case for Animal Rights*. Berkeley: U California P. 1983.
- Rothfels, N. *Savages and Beasts. The Birth of Modern Zoo*. Baltimore: Johns Hopkins UP. 2002.
- Segarra, M. “Hélène’s Cixous’s Other Animal: The Half-Sunken Dog”, *New Literary History* 37.1. (Winter 2006).119-134. 2006.
- Shelton, J.-A.. “Beastly Spectacles in the Ancient Mediterranean World”, in L. Kaloff (ed.) *A Cultural History of Animals in Antiquity*. Oxford, New York: Berg. Vol 1, 97-126. 2007.
- Singer, P. *Animal Liberation*. New York: Harper Collins. 1975.
- Strunk, W. “The Elizabethan Showman’s Ape”, *MLN* 32 (4), 215-221. 1917.
- Welch, K. E. *The Roman Amphitheatre. From its Origins to the Colosseum*. Cambridge: CUP. 2007.
- Wolch, J. “Zoopolis”, in J. Wolch (ed.), *Animal Geographies*. London: Verso, 119-138. 1998.
- Wolfe, C. *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis: Minnesota UP. 2003.
- *What is Posthumanism?* London, MN: U Minnesota P. 2010.
- Wright, Louis B. “Animal Actors on the English Stage before 1642”, *MLA* 42 (3), 656-669. 1927.





# ARTÍCULOS





FRÉDÉRIC SAUMADE<sup>1</sup>

Aix-Marseille Univ. – Idemec CNRS - [saumade@msh.univ-aix.fr](mailto:saumade@msh.univ-aix.fr)

Artículo recibido: 4/11/2016 - aceptado: 29/1/2017

## DEL GALLO AL TORO. EL SALVAJISMO ESPECTACULAR DE LO DOMÉSTICO ENTRE LOS UNIVERSOS HISPÁNICO Y MESOAMERICANO

### RESUMEN

A partir de una reflexión comparativa sobre los juegos hispánicos de las peleas de gallos y de las corridas de toros, su difusión y su transformación en el contexto mestizo de la Mesoamérica, por la vía de tipos autóctonos de juegos y de ritos festivos, el autor reflexiona sobre el poder expresivo de estos animales domésticos por excelencia, paradigmáticos de la economía neolítica del Viejo mundo, paradójicamente utilizados por su carácter agresivo y salvaje en el juego. El análisis pone el énfasis en el sistema de correlaciones y oposiciones a partir del cual las culturas amerindias han podido integrar en el ritual estos animales y el motivo de su combatividad para mantener, a pesar de los trastornos de la colonización y del mestizaje, los ritmos cíclicos de su vida social.

**PALABRAS CLAVE:** Toros y gallos-juegos y ritos-cultura hispánica-culturas amerindias.

### ABSTRACT

Beginning with a comparative approach between the Hispanic games of cockfighting and bullfighting, their dissemination and their transformation within the miscegenetic context of Central America, the author questions the expressive powers of these preeminent domestic

---

<sup>1</sup> Frédéric Saumade is Full Professor of Social Anthropology at Aix-Marseille University and a member of the Institute of Mediterranean, European and Comparative Ethnology (IDEMEC-CNRS). He specializes in cultures with extensive livestock ranching, and in games and representations of the bull throughout southwestern Europe, Mexico and the United States, having originally begun his research in European bull cultures (1985-1998). In 1999 he began to study the evolution and transformations of practices and representations of bovine livestock in mestizo and native Mexican cultures. Part of his research included the carrying out of surveys amongst the Nahua, Otomi and Huichol peoples. More recently (2009-2014) he has focused on the social negotiations and difficult relations amongst Anglo-Saxon, African American, Native American, Mexican and Portuguese-American communities on account of the practice of rodeo and bullfighting sports and activities.

animals, who are paradigmatic of the Neolithic economy of the Old World. The emphasis is placed on the system of correlations and oppositions through which Amerindian cultures have been able to integrate these animals and their combative nature into the ritual so as to sustain, despite the disturbances caused by colonization and miscegenation, the cyclical rhythms of their social life.

KEY WORDS: Bulls and cocks; games and rites; Hispanic culture; Amerindian culture.

“A mi amigo Alberto González Troyano”

Un día de 1988 en Sevilla, durante una estancia de trabajo de campo etnográfico destinada a documentar mi tesis doctoral sobre las culturas taurinas, presencié una pelea de gallos en una bodega antigua de La Pañoleta, en los alrededores de la capital andaluza. A primera vista, el asunto de mis investigaciones no tenía nada que ver con los gallos; sin embargo, el vínculo entre las dos clases de juego y de trato con animales se presentó ante mí de manera intuitiva. Primero porque Pepe, el señor que me había invitado a aquella justa de volátiles, dueño de un bar-almacén en Cádiz, era también un gran aficionado a la fiesta taurina y, por ello, además de la simpatía que me inspiraba, una importante fuente de conocimientos para mí. Pepe había sido novillero en su juventud, luego comerciante y criador de gallos de pelea; con motivo del evento gallero de La Pañoleta, iba a presentar algunos de sus animales. Cuando llegué allí, el ambiente parecía salido de un cuadro de Goya. En la trastienda oscura de la bodega había un ruedo, una especie de reproducción en miniatura de una plaza de toros, rodeado por un público totalmente masculino: caras curtidas de pícaros, de chulos, de chalanos surgidos de otros tiempos, con los bolsillos repletos de billetes morenos de 5000 pesetas preparados para las apuestas. Entre tal pintoresco gentío, mi amigo manifestaba el profesionalismo del criador preocupado por que la pelea de su campeón se desarrollara en condiciones óptimas. Los gallos, previamente armados con la navaja amarrada a su pata, parecían guerreros, o golfos de película. Liberados por sus dueños en el centro del ruedo, el uno frente al otro, atraían hacia su plumaje la escasa luz del lugar, tal y como lo hace el toro de lidia cuando sale por la puerta de los chiqueros iluminada por el sol. Ambos animales son espectaculares en la lucha.

El paralelismo entre ave y bovino, protagonistas en los ruedos, se expresaba en la personalidad de mi amigo Pepe: para los *majos* como él, testigos vivaces de una cultura andaluza muy remota, la pasión gallera era el corolario necesario de la pasión taurina. Y, por si fuera poco, el bar de La Pañoleta donde me llevó se hallaba en una barriada de Camas, el mismo pueblo donde nacieron dos leyendas del toreo, Paco Camino y Curro Romero. En aquellos parajes sevillanos, antes de que el coto del Aljarafe fuera entregado a la especulación inmobiliaria y recubierto de cemento, se conservaba la memoria de una Andalucía castiza que enaltecía el juego con los animales.



Si el Aljarafe sevillano ya no es campo, la España de hoy ya no es la del tiempo de mi tesis doctoral. Peleas de gallos y corridas de toros están en tela de juicio por la presión de los grupos protectores de animales y de las ideologías animalistas dominantes. La corrida ha sido prohibida por el Parlamento de Cataluña en el 2010 y aunque el Tribunal Constitucional español haya invalidado esta decisión seis años más tarde, el hecho en sí mismo revela un indiscutible proceso de retroceso explicable por la tendencia general en las sociedades modernas a considerar los animales como seres casi humanos. La pelea de gallos ha sido prohibida en todo el territorio español con excepción de Canarias y de Andalucía, siendo lícita la crianza de los gallos de pelea. Los criadores hacen valer su derecho a tentar a los gallos reproductores para seleccionarlos, lo que hace de las peleas unos eventos cada vez más privados y solamente justificados por la necesidad de evaluar la bravura de los animales antes de que sean exportados hacia Indonesia y Latinoamérica, particularmente México.

Este último es uno de los principales países de tradición taurina, teniendo en su capital la plaza de toros más grande del mundo; las peleas de gallos siguen siendo muy populares allí. Como veremos en el presente artículo, parte de este vigor en la afición a ambos juegos se enraíza en el proceso de mestizaje y en el papel de las culturas indígenas que se empeñaron en integrar los animales domésticos introducidos por la colonización –gallo y toro, pero también caballo y otros ganados de origen hispánico– para explotar su alto poder económico y simbólico en el marco de un universo propio. Es probable que tal proceso de apropiación sea debido al impacto que presentan figuras ambiguas en general en las culturas mesoamericanas, siendo ambiguo, en este caso, el sentido de los juegos importados del Viejo Mundo que estriban en un tratamiento violento de los animales domésticos más “civilizados” (Saumade 2008). Desde luego, esta ambigüedad de la actitud humana hacia sus criaturas animales se manifiesta en primer lugar en el contexto español de origen.

## 1. TOROS Y GALLOS EN ESPAÑA, DE SOL Y SOMBRA

Si el paralelo impresionista entre pelea de gallos y corrida de toros que nos inspiró nuestra experiencia previa en La Pañoleta tiene alguna pertinencia antropológica, hay que reconocer al mismo tiempo que los dos tipos de juego se diferencian en lo que concierne al trato reservado a los animales: el gallo se enfrenta a otro gallo en un combate directo que da lugar a las apuestas del público; el toro se enfrenta a un equipo de hombres vestidos de trajes de luces, de los que el público espera una actuación a la vez deportiva y artística. Además, los contextos sociales de los espectáculos respectivos se oponen radicalmente. El día que penetré furtivamente en el mundillo gallero de la Pañoleta, me llamó mucho la atención el carácter medio clandestino de las peleas, con respecto a lo vistoso que es la

corrida de toros, más aún cuando ésta se celebra en la plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla, con su albero dorado anaranjado y sus fachadas de ocre y blanco. Pero más allá de las apariencias y de la vistosidad del famoso edificio dieciochesco, el teatro taurino de la capital andaluza es en realidad el punto focal del desarrollo urbanístico paradójico de una sociedad que hizo de la lidia de los toros un escaparate aristocrático y burgués. En un solar portuario, El Arenal, antiguamente plagado por la malaria, los depósitos de basura y los tráficos más o menos legales, se formó, a partir de la construcción de la plaza de toros, uno de los barrios más lujosos de la ciudad. Allí parece que los edificios de bello corte que brotaron alrededor del lugar del espectáculo se preocupen por proteger un joyero de luz. Lo que la historia nos enseña, sin embargo, es que esta luz nació de las sombras de una ciudad decadente donde la aristocracia jugadora se codeaba con la plebe menos recomendable. Así, en el siglo XVIII, mucho antes de que la corrida se volviese “fiesta nacional”, la nobiliaria Real Maestranza solía reclutar a sus toreros en el matadero de la ciudad, entre chulos, matarifes y vaqueros, entre gente de puerto, de callejones sin salida y de campo bravo, que jugaban su dinero con los gallos y su vida con los toros<sup>2</sup>.

Por lo tanto, el aspecto solar de la corrida moderna nació en realidad de los rincones más sombríos de la sociedad urbana andaluza, precisamente donde se han quedado arrinconados, fieles al más estricto barroquismo popular, los aficionados a los gallos que encontré en La Pañoleta. En España, la corrida ha evolucionado hacia el espectáculo moderno, multitudinario y mediático, la pelea de gallos hacia la práctica oculta de iniciados. La corrida es brillante y extrovertida, de terrazas callejeras, de trajes vistosos y de salones aristocráticos; la pelea es de bodega escondida, de flamenquismos, de puros mordisqueados y de olor a cerrado. La polaridad entre las ciudades de Cádiz, umbral de Oriente, y Sevilla, umbral de las Américas, forma el contexto donde corrida y pelea de gallos aparecen como cara y cruz. La primera es patrimonio de Sevilla, la segunda sigue vivaz en la provincia de Cádiz, mientras que en ésta última ciudad, ya no hay plaza de toros.

## 2. JUEGOS DE GALLOS Y DE TOROS EN MÉXICO, ENTRE CONTINUIDADES Y TRANSFORMACIONES MESTIZAS

En México las peleas de gallos son legales, y los galleros (“palenques”) son bien visibles. En la ciudad de Tlaxcala, por ejemplo, el palenque se encuentra en el parque de feria, justo al lado del lienzo charro, el coso donde se dan las charreadas, el “deporte nacional”, la forma mexicana del rodeo. Aquí, la relación entre gallos y toros se estrecha. Se nota que los charros (caballistas protagonistas de la charreada), los amantes de la corrida

---

<sup>2</sup> Sobre la vinculación histórica entre el matadero de Sevilla y la plaza de toros de la Real Maestranza, ver Bennisar 1993, Romero de Solís 1994, Saumade 1994.

española y otros vaqueros son muy a menudo aficionados a los gallos y suelen apostar en los palenques. No pocos criadores de toros de jaripeo ranchero (juego de monta de toros) o de toros de lidia para la corrida española crían también gallos de pelea. Estos apuntes superficiales me llevaron a interesarme en la crianza del gallo de combate en México, pero también en el uso ritual y lúdico del ave de corral que se observa regularmente en las fiestas de pueblos mestizos y comunidades indígenas. Ahora bien, en un caso como en el otro, estas prácticas tienen algo que ver con el toro y su lidia.

Según los criadores que entrevisté, el ave de combate es, así como el toro de lidia, un animal de casta. En México, procede de cruces genéticos entre linajes de pura sangre criados en los Estados Unidos (donde la pelea se prohíbe, pero no la crianza), España, China o Filipinas. Se distingue, pues, el gallo reproductor del gallo que se presenta en el palenque, lo mismo que se distingue el toro semental del toro que sale en la plaza en el sistema de la ganadería brava. Gallo reproductor y toro semental se seleccionan mediante pruebas, o tentaderos, en las que se aprecia su agresividad y su poder. Llamam mucho la atención las correspondencias estrechas entre el lenguaje especializado del criador de gallos y el de los toros: se habla de “casta”, de “bravura”, de “sangre”. Pero al mismo tiempo, uno de mis informantes insiste en la procedencia extranjera de sus campeones, como si con ello quisiera expresar la complejidad del mestizaje cultural que caracteriza México. La pelea de gallos es uno de los juegos populares más arraigados, casi emblemáticos, del país, pero lleva la huella de la influencia externa sobre las culturas indígenas.

En lo concerniente a los toros, si como bien se sabe la corrida está muy presente en México y parte de Latinoamérica, llaman particularmente la atención las formas mexicanas de juego taurino-ecuestre, iniciadas en la Nueva España colonial. Allí, a partir del siglo XVI, la imposición de un modo de ganadería extensiva en las inmensidades de las estepas y serranías, donde vivían grupos de indígenas insumisos (“indios bravos”, según la terminología vigente entonces), provocó el regreso al estado salvaje de rebaños enteros de bovinos y caballos. La naturalización del ganado mayor europeo en un continente donde éste no existía antes de la Conquista es de por sí un fenómeno de gran importancia en la historia del mestizaje americano. En tal contexto, el papel de los vaqueros criollos, mestizos, negros, mulatos e indígenas consistió en practicar la ganadería mediante una tecnología transformada por los usos de los cazadores nativos, los que poseían el quehacer ancestral para sobrevivir en los medios semidesérticos del noroeste del territorio colonial. Nuestras investigaciones sobre la ganadería extensiva de México y del Suroeste de Estados Unidos sostienen la hipótesis de que el manejo del lazo por el hombre de a caballo para atrapar e inmovilizar el ganado cerril resulta de la adaptación de las trampas de cuerda indígenas para capturar venados (Saumade 2008, Saumade y Valenzuela 2014, Saumade y Maudet 2014). En el siglo XX, esta técnica se ha vuelto casi emblemática del vaquero mexicano y de su descendiente histórico, el cowboy estadounidense, así como

lo demuestra la dramaturgia del rodeo, tanto en su forma Western como en sus formas mexicanas, que son la charreada y el jaripeo.

Más allá de las habilidades de los lazadores, otro tipo de juego taurino original salido del folclor de los vaqueros del Nuevo mundo, la monta de toros, se ha convertido en un deporte muy popular en los rodeos de México (“jineteo de toros”) y Estados Unidos (*bull riding*). Como lo indica la terminología vernácula en ambos países vecinos, el juego dramatiza la confusión entre toro y caballo, transformando el gallardo vaquero montado, o el cowboy del que Hollywood hizo un héroe nacional, en un títere desarticulado sacudido por un bovino furioso. Además de la evidente parodia de la equitación y del “caballerismo” hispánico que representa, el jineteo de toros subvierte también los códigos de la corrida y la imagen prestigiosa del torero erguido e impasible que somete al toro y acaba por matarlo.

La subversión de la aportación cultural hispánica tal y como se manifiesta en las técnicas ganaderas y en los juegos taurinos mestizos creados en México se formalizó al mismo tiempo que se producía en las poblaciones indígenas un fenómeno que podríamos considerar como paralelo a la naturalización del ganado mayor: se trata del proceso de adopción e integración de los animales de origen colonial en el universo simbólico autóctono. Ahora bien, en varios aspectos de la etnografía que recogimos al respecto vuelve a manifestarse la vinculación entre toros y gallos.

### 3. TOROS Y GALLOS EN LA PARODIA CARNAVALESCA INDÍGENA

En las comunidades nativas en las que observé el trato reservado a los animales de origen colonial, tanto el toro como el gallo tienen una importancia ritual y festiva primaria, aunque su estatuto respectivo sea ambiguo, siendo ambos animales intermediarios de los mundos interno y externo<sup>3</sup>. Por ejemplo, entre los huicholes del oeste de México, las dos especies tienen un papel simbólico fundamental en los ciclos que estructuran la vida social: el toro es el animal sacrificial mayor y el derrame abundante de su sangre en la Semana santa augura el retorno de la temporada de aguas (mayo-septiembre) y la fertilidad de los campos de maíz; el gallo, animal sacrificial también, es el anunciador del retorno cotidiano del sol. Ambos animales domésticos adoptivos son los mediadores cosmológicos en una sociedad cuya concepción del tiempo social se articula alrededor de la doble alternancia del día y de la noche, por una parte, de las temporadas de secas y de aguas, por otra (Neurath 2002, Saumade 2009).

<sup>3</sup> He dedicado un libro entero (Saumade 2008) y varios artículos a un tal complejo festivo que denota el profundo impacto que han tenido los animales coloniales por excelencia –buey, pollo y también, desde luego, caballo– en las poblaciones mesoamericanas.

En otra región de México, el centro, el gallo (más generalmente el pollo) es también un animal de alto valor simbólico, utilizado en las ceremonias sacrificiales y comidas de fiesta, así como su “primo” mesoamericano, el guajolote (pavo). Entre las dos especies de aves terrestres, que suelen vagar libremente alrededor de las casas de los pueblos, los nahuas entrevieron inmediatamente su vinculación mutua, pues llamaron el pollo *castillan huexolótl* (guajolote de Castilla). Sin embargo, dos *patterns* culturales los distinguen, más allá de sus diferencias zoológicas. Por una parte, el guajolote se utiliza como objeto vertebrador de una danza matrimonial, el *xochipitzahua*, que revela en la observación no pocas correspondencias con la danza de toritos (Saumade 2008 218 y siguientes). Por otra parte, aun siendo un animal de carácter muy agresivo y peleón, el ave de corral mesoamericano nunca ha sido empleado para animar peleas organizadas, cosa que se reserva al gallo hispánico que es, en este aspecto de la lidia y del juego, el animal equiparable con el toro.

Es cierto que en el altiplano mexicano abundan las fiestas patronales y de carnaval donde se observan varios tipos de escenarios lúdico-rituales en los que se utilizan conjuntamente toros y pollos, o bien vivos, o bien figurados por maniqués, sea en bailes, en combates, en concursos de habilidad o en corridas paródicas. Tomamos el ejemplo del carnaval de la comunidad otomí de Santa Ana Hueytlalpan, situada a unos cien kilómetros al este de la ciudad de México. En este pueblo dividido entre su dependencia económica a la emigración a los Estados Unidos, el contacto con la vida urbana y el mestizaje, y su apego a unas tradiciones de origen remoto, prehispánico, la fiesta de carnaval, último evento ritual de un ciclo invernal que precede la salida de los migrantes temporales (masculinos) hacia los campos de Georgia, representa una verdadera dramaturgia social en la que sobresale la relación dialéctica entre ave de corral y el ganado hispánico<sup>4</sup>. Hoy la migración a los Estados Unidos es la principal fuente de ingresos en la comunidad y la fiesta de carnaval es el rito que subraya esta necesidad vital.

Aquí, cada barrio rival del pueblo tiene su camada de jóvenes muchachos (llamados *huehues*, “viejos” en náhuatl), enmascarados y vestidos de monstruos, y muchachas vestidas con la blusa bordada y la falda tradicional otomí. Muchachos y muchachos de las camadas son adolescentes en el umbral de la vida seria de los adultos, y no es raro que el encuentro carnavalesco desemboque en unos futuros casamientos, celebrados en invierno cuando los muchachos regresan de los Estados Unidos. Dirigidos por unos “encabezados” (apelativo que se les da) mayores de edad, las camadas van bailando por las calles de su territorio, acompañados por la música de un tamborero. Su figura emblemática es

<sup>4</sup> La documentación etnográfica que sigue procede de mi libro *Maçatl. Les transformations des jeux taurins au Mexique* (Saumade 2008) y ha sido también expuesta en dos artículos (Saumade 2004 y 2012).

la del torito, un maniquí taurino hecho de un armazón de madera y de ramos de sauce recubierto por un petate pintado. Las camadas andan bailando así casi continuamente a partir del domingo que precede el día de carnaval. El torito es llevado y bailado por los *huehues*, en una coreografía brutal que contrasta con la gracia de las muchachas ricamente ataviadas. Cuando llega el martes, cada camada en su barrio se prepara para la “decapitación de los pollos”. Mientras el grupo sigue bailando, algunos *huehues* se desprenden subrepticamente para dar la vuelta a la casa donde fueron invitados y tratan de hurtar las aves, de preferencia gallos jóvenes, y a veces guajolotes. Generalmente, los propietarios cierran los ojos sobre esta intrusión tradicional; admiten la pérdida de una o dos aves como una contribución suplementaria al carnaval.

Al final de la tarde, la gente se reúne en el terreno ceremonial del barrio donde se hará efectivo el sistema del *palo de horca* que fue, antes de la fiesta, instalado a partir del gran poste plantado en los medios. Distantes de aproximadamente diez metros, dos postes complementarios son ligados por una cuerda transversal; en la cima del segundo poste, una agarradera permite hacer deslizar la extremidad de la cuerda para levantar y bajar a voluntad la parte mediana. Sobre esta última, un encabezado amarra un pollo por las patas; luego se coloca en contra de este poste con el fin de manipular la extremidad de la cuerda y hacer subir y bajar el pobre animal suspendido como un premio. Aquí, son los *huehues* agrupados quienes saltan con los brazos en alto para tratar de atrapar el cuello del ave, arrancar la cabeza y exhibirla después como un trofeo. A modo de chanza, dos de las cabezas cortadas durante esta masacre son colocadas en la punta de los cuernos del torito. Nótese que si, como ya hemos dicho, no es raro que los *huehues* hurten algún guajolote en su *razia* previa por las calles del pueblo, el ave mesoamericana nunca se utiliza en el juego del palo de horca. El descabezamiento se reserva al gallo, que es, como el toro, el animal idóneo para el combate ritual. Este juego encuentra numerosos equivalentes en México, pero, más allá de su carácter sangriento que podría evocar el sacrificio prehispánico, proviene sin embargo de la tradición carnavalesca española (Caro Baroja 1979 79).

El miércoles de Ceniza, a pesar de la Cuaresma, una nueva jornada de danzas se prepara: el torito es conducido esta vez hasta los límites geográficos que separan el barrio del mundo exterior. La caza al torito se organiza. El maniquí es cargado y mecido alternadamente por algunos encabezados, los mejores en ese duro ejercicio. Los otros encabezados se proveen con cuerdas de nailon que anudan como un lazo, y los *huehues* se arman con largas varas y ramas de árbol. Los jóvenes animalizados que se volvieron los defensores del torito, evocan entonces irónicamente los vaqueros españoles y su garrocha (pica). Con su lazo, los encabezados se aparentan más bien al charro mexicano, este héroe mestizo del folclore nacional asociado a la vida de las grandes haciendas del siglo XIX, a las revoluciones, a las guerras de independencia, y representado hoy en la charreada, el deporte de élite mexicano. De cierta manera, los indígenas ponen aquí en

escena la confrontación de dos arquetipos de la alteridad alrededor de un tercero: el toro. La estrategia de juego consiste en dominar el espacio aéreo donde evoluciona el torito: los encabezados intentan capturarlos con el lazo lanzando sus cuerdas arriba de las varas que los *huehues* blanden para impedirlos. Pero el torito mismo se defiende con rabia gracias a la destreza del portador que distribuye las embestidas, que la ingestión previa de cantidades de pulque y cerveza por los diferentes actores vuelve realmente peligrosa.

La comitiva gana el terreno ceremonial donde, ante la muchedumbre, se dispone a ultimar la corrida bufona. Pero el asunto se eterniza: no es simple enlazar la cabeza del torito protegido por estos *huehues* gritones; tanto más que entre dos embestidas que desencadenan la hilaridad general y levantan nubes de polvo, el portador de turno del torito marca un tiempo de reposo plantando los cuernos de madera en la tierra. La pequeña guerra de la cual es objeto, lazos contra varas, se desenvuelve en los aires, pero dirige ahora su pasión hacia el inframundo. Un encabezado más hábil logra finalmente la jugada decisiva. Repentinamente, todo cambia, todo se invierte. Los *huehues* abandonan sus armas y los portadores de lazos pueden lanzar a voluntad su trampa alrededor de la ansiada cabeza y ahora, por fin, ofrecida. El portador sale de debajo del torito que coloca en el suelo y abandona allí. Unos quince encabezados y niños tiran las cuerdas entremezcladas para arrastrar la víctima sobre la cual se echan tres o cuatro *huehues* semidesnudos. Los participantes ahora indistintos —disfrazados, no disfrazados— se atrapan los pies en el lío de cuerdas y cuerpos: se caen, se levantan, vuelven a caer. Los que son expulsados del caparazón estropeado del torito son reemplazados por otros que se lanzan de nuevo por encima del bulto. Hemos ahí realmente una parodia de la monta de toro y de los juegos de lazo que se volvieron emblemáticos de los grandes espectáculos urbanos producidos por el complejo mestizaje americano, la charreada, el jaripeo y el rodeo.

En otra región de Mesoamérica, al norte de Nueva España, es decir en el actual suroeste estadounidense que pertenecía a México hasta 1848, en las comunidades *pueblo* y *navajo*, distintas versiones de la danza carnavalesca de toritos, parodias de la corrida, han sido documentadas por los etnógrafos en los años 30, como una reminiscencia folklórica de la época colonial (Clews Parsons y Beals 1934). Sin embargo, allí también la importancia económica y simbólica de los animales domésticos hispánicos se manifestó en los ritos y juegos desde las primeras décadas de la colonización. Así, a fines del siglo XVII, un rito consistía en celebrar el culto de Santiago, santo guerrero a caballo, agente mítico de la Conquista española, mediante danzas con un maniquí ecuestre, del mismo tipo que las que se encuentran aún hoy en día en varios pueblos de México. Más allá, como el santo era también reputado por haber matado un gallo, se le honraba con un juego ritual destinado a augurar la fertilidad de los campos y la suerte de todos los pueblos indígenas: uno enterraba hasta el cuello un pollo que los hombres a caballo, lanzados al galope, trataban de extraer inclinándose peligrosamente por el lado de su montura. El que conseguía realizar la hazaña era a continuación perseguido y combatido por sus adversarios empeñados en robarle la

presa. Según la historiadora Allison F. Mellis (2003 12), este juego sería la prefiguración de los rodeos y de su importancia en la vida festiva de los indios de esta región en nuestros días. Así lo indica la palabra navajo para « rodeo », *naa'ahooba*, que es la misma que designa el antiguo juego del pollo sacado a caballo (*chicken pull*), el cual exigía el mismo tipo de destreza y valentía que las montas de caballos salvajes o el *bull riding* en los rodeos.

#### 4. ANIMALES IMPERIALISTAS Y RECOMPOSICIÓN DE LAS CULTURAS INDÍGENAS

Los datos etnográficos e históricos que proporcionamos dejan entrever en la concepción popular mexicana del ave de corral un sistema de transformaciones que se despliega, con la mediación del toro y del caballo, en las prácticas ludico-rituales observadas desde el centro de México hasta el suroeste de los Estados Unidos. De este modo, en el tratamiento que se le reserva, el ave de corral (el gallo y su contraparte indígena, el guajolote) oscila entre lo salvaje (gallo de pelea) y lo doméstico (pollo de granja, guajolote de danza matrimonial), lo crudo y lo cocido, lo vivo y lo muerto, asociándose al toro en esta declinación semántica para marcar a través de los ritos los valores de la cultura y el paso cíclico del tiempo, tanto meteorológico como social, y de sus contrastes (día/noche, seco/húmedo, interno/externo, adolescentes/adultos etc.). Esta conjunción entre los dos animales hispánicos, cuyo punto intermedio queda representado por el guajolote autóctono, denota el ingenio de las poblaciones indígenas y mestizas para « *bricolar* » (en el sentido que daba Lévi-Strauss a la palabra) e integrar en sus universos las categorías y los seres impuestos por la colonización.

En definitiva ¿son los juegos de gallos y de toros un signo de arcaísmo, o más bien la manifestación de unas culturas populares que mostraron su ingenio para invertir la función utilitaria y alimenticia de los animales domésticos y hacer de ellos animales de espectáculo y de apuestas, o bien animales propiciatorios en los rituales, o sea, de una manera general, objetos de especulación? Aunque sean los arquetípicos animales mansos de granja, el toro y el gallo, paradigmas del poder económico, de la propiedad y de la capacidad mercantil del hombre que los cría, pueden volverse, por la mediación de las técnicas de manejo y de juego, animales agresivos expresando todo lo contrario de lo que supone la noción de domesticación. La fuerza de esta paradoja se debe al peso económico y simbólico de los animales considerados aquí. El toro y el gallo son, con el caballo, el cordero, el puerco y el camello, los animales seminales de la revolución neolítica del Viejo mundo: su domesticación ha sido el fundamento de la estructuración económica e ideológica de las sociedades campesinas de Europa, Asia y parte de África, mientras que en América no los había antes de 1492<sup>5</sup>. Tamaña importancia se refleja tanto en

<sup>5</sup> Si consideramos la marginalidad relativa de los camélidos andinos, del perro y del pavo, el continente americano carece de la noción misma de domesticación animal antes de la invasión (ganadera) europea.



los sistemas mítico-rituales paganos como en las representaciones de las grandes religiones –judaísmo, cristianismo, islam, hinduismo, budismo– que han dado al ganado, sea en un modo prescriptivo o bien prohibitivo, un papel simbólico central. Luego, con la expansión imperialista de las potencias europeas, la difusión de estos animales en el continente americano ha provocado un verdadero trastorno, suscitando unas adaptaciones muy originales en las que se asocian, por un juego de correlaciones y oposiciones, algunos animales prehispánicos que presentaban analogías con sus contrapartes hispánicas. Ahí viene el guajolote, como lo hemos visto, pero también el venado, el gran mamífero de caza que los mesoamericanos asociaron, desde la Conquista, al caballo y al toro hispánico, tanto en el lenguaje como en los ritos y en las técnicas de manejo de un ganado devenido selvático en las condiciones de la ganadería extensiva colonial<sup>6</sup>. Estos procesos de recomposición han constituido una vía de supervivencia y de continuidad para las culturas indígenas, a pesar de la colonización dominada por el brutal afán de enriquecimiento de los europeos.

---

<sup>6</sup> El análisis del sistema estructural que vincula toro, caballo y venado es un argumento central de la mayor parte de nuestras publicaciones relativas al continente americano (véase en particular Saumade 2008 y 2009, Saumade y Maudet, 2014).

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Bennassar, Bartolomé. *Histoire de la tauromachie. Une société du spectacle*, Paris, Desjonquères, 1993.
- Caro Baroja, Julio. *Le carnaval*, Paris, Gallimard, 1979.
- Clews Parsons Elsie y Beals Ralph L. “The Sacred Clowns of the Pueblo and Mayo-Yaqui Indians”, *American Anthropologist*, New Series, 36, 4 (1934): 491-514.
- Mellis, Allison Fuss. *Riding Buffaloes and Broncos: Rodeo and Native Traditions in the Northern Great Plains*, University of Oklahoma Press, 2003.
- Neurath, Johannes. *Las fiestas de la Casa Grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad de Guadalajara, 2002.
- Romero de Solís, Pedro. “L’invention du ‘ruedo’. La plaza de toros de Séville et les ruines de Pompéi”, *Gradhiva*, 16 (1994): 67-77.
- Saumade, Frédéric. “Carnaval, morphologie sociale et émigration, ou la cosmogonie otomi régénérée par l’acculturation”, *Etudes rurales* 169-170 (2004): 215-236.
- . *Maçatl. Les transformations mexicaines des jeux taurins*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- . “Toro, venado, maíz, peyote : el cuadrante de la cultura wixarika”, *La Revista de el Colegio de San Luis*, III, 5 (2013): 16-54.
- . “Carnaval y emigración temporal en México. La cosmogonía otomí regenerada por la aculturación”, *Dimensión antropológica*, XIX, 56 (2012) : 99-131.
- Saumade, Frédéric y Maudet, Jean-Baptiste. *Cowboys, clowns et toreros. L’Amérique réversible*, Paris, Berg International, 2014.
- Saumade, Frédéric y Valenzuela-Zapata, Ana G. “El venado y la cuerda : el origen de la interpretación mexicana de la tauromaquia”, *Comprender los rituales ganaderos en los Andes y más allá*, Juan Javier Rivera Andía, editor. Bonn, Bonner Amerikanistische Studien 51. 401-428.



JUAN MANUEL IBEAS ALTAMIRA<sup>1</sup>

Universidad del País Vasco (UPV-EHU) - [juan.ibeas@ehu.eus](mailto:juan.ibeas@ehu.eus)

Artículo recibido: 20/10/2016 - aceptado: 10/1/2017

## DE LA GUERRA AL RUEDO: LA SUERTE DE LOS ALANOS

### RESUMEN

El perro, animal doméstico desde la prehistoria, acompaña al hombre fielmente en sus diferentes avatares. Este último pronto instrumentalizó al can para convertirlo en pasatiempo sangriento. Pocos espectáculos como el choque de alanos y toros ha encarnado mejor tan cruenta exhibición.

**PALABRAS CLAVE:** Perro, alano, toro, guerra, corrida.

### ABSTRACT

The dog, the quintessential domestic animal dating back to prehistory, has faithfully stood by man's side throughout. It was not long before man objectified dogs by integrating them within bloodshedding pastimes. Not many sporting spectacles have fleshed out such sanguinary exhibitions as greatly as the combats between Spanish Alanos and bulls.

**KEY WORDS:** Dog, alano, bull, war, bullfight.

Desde tiempos inmemoriales el ser humano ha visto en el animal a un mediador en su relación con el universo, tanto en el plano espiritual como en el físico; en ellos proyecta el combate que se libra en su propio interior, entre razón e instinto, una dislocación que, como ya señalaba Aristóteles en su *Política* (2009 45-50), marca la diferencia entre animales domesticados y animales salvajes. El filósofo consideraba a los primeros, los domesticados, como "más valiosos" y sentaba las bases de la dominación del *homo sapiens* sobre su entorno natural, fijándola como un enfrentamiento constante. Tal choque

---

<sup>1</sup> Juan Manuel IBEAS ALTAMIRA is Associate Professor in French literature at the University of the Basque Country (UPV EHU). He is a specialist in eighteenth-century comparative literature. He is the co author, with Lydia Vázquez, of *Lumières amères* (La Rochelle: Himéros, 2008) and *Perros y gatos del Rococó* (Madrid: ADE, 2013). He has published extensively on the Enlightenment and has translated the works of Jules Michelet, Pierre Mac Orlan, Desnos, and Honoré de Balzac into Spanish.

recrearía la condición humana siempre dividida entre cuerpo y alma, entre plano físico e intelectual, permitiendo así conocer la personalidad de los individuos a través de la observación de las bestias, como dictan los tratados fisionómicos desde la Antigüedad.

Pocos animales reflejan este choque como el toro y el perro, pese a que, curiosamente, a menudo presentan un carácter ambivalente al resultar a la vez cercanos y distantes. En función de los intereses de las diferentes épocas el toro puede encarnar las pulsiones más ciegas e irracionales o los valores más puros de la elegancia y la nobleza; de igual manera el perro puede encarnar fidelidad casi racional y bajos instintos salvajes que le acercan al lobo. Unos seres, por tanto, de caracteres próximos al ser humano y que por ello se prestan perfectamente a la hibridación con él, como ilustran las múltiples representaciones y alusiones a seres teriocéfalos. De la interacción entre ambos, de la superación de las fronteras, nacen en el imaginario minotauros y cinocéfalos declinándose por todo el globo.

Encuentros a tres bandas entre el *homo sapiens*, el *bos primigenius* y el *canis lupus familiaris* teñidos de sangre desde las primeras pulsiones cinegéticas; de aquí pronto se llegó a una consideración taumatúrgica de los dos animales irracionales en múltiples culturas como la minoica, la mitraica o la celta. En las dos últimas resultan particularmente frecuentes las representaciones de ambos animales, en ocasiones buscando un efecto apotropaico y en otras como representación de la realidad.

La tradición pretende que estos cánidos, ancestros de la raza de perros alanos o dogos españoles, penetraron en la Península Ibérica hacia el siglo V acompañando a los pueblos godos, vándalos, suevos y, como no, alanos, de quien tomaron el nombre. Si la mayoría de los pueblos denominados bárbaros tenían un origen germano, los alanos eran iranos de la región caucásica; en dicha región, situada entre Oriente y Occidente, forjaron una raza de perro que algunos asocian con el dogo tibetano, otros con el pastor caucásico, con el dogo asirio e incluso con los canes de Molosia. Perros utilizados desde la Antigüedad en Egipto, Grecia y Asia Menos como auxiliares en los ejércitos, ya que no conocían el miedo ni el cansancio y su fiereza y fuerza les convertían en un arma decisiva. En cualquier caso se trataba de una raza fuerte y de ciego coraje forjada durante el nomadismo, que habría tomado en los sucesivos cruces raciales habidos en las tierras surcadas por estos pueblos belicosos, los rasgos más apreciados.

Una raza que fusiona en cierto modo oriente y occidente, defensa y caza, emparentada sin duda en el imaginario con el Péritas de Alejandro Magno: un perro bélico y cinegético pero, ante todo, un perro de espectáculo capaz de provocar entusiasmo y sorpresa derrotando a un elefante y a un oso ante la atónita mirada del público asistente. Tales espectáculos reales mostraban la superioridad humana sobre el reino animal. Alejandro a lomos de Bucéfalo, su caballo con cabeza de toro, y acompañado de Péritas, doblegaba

pueblos, imperios, continentes y todo tipo de bestias salvajes, lo que se convirtió en el sueño y modelo de todos sus descendientes.

Como avanzábamos estos usos de los canes, no sólo en la defensa, la caza o el pastoreo, sino también en la guerra y en el espectáculo prosigue durante el período romano, donde acompañaron a los gladiadores y combatieron con otras fieras en el circo. Del mismo modo los pueblos prerromanos celtas de la Península recurrieron a estos canes y así encontramos, en una estela funeraria de Clunia (Burgos) del siglo II antes de Cristo, el primer ejemplo artístico de una representación de la lucha del perro con el toro ante la presencia (en el reverso) de un jinete.

Ya en la Edad Media peninsular, en los primeros textos en castellano, aparece una referencia directa a los alanos en los escritos de Gonzalo de Berceo, cuando en su *Duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo* compara la boca de los que ajustician a Jesucristo con la de los alanos (411). Para el riojano se trata de unos perros casi demoniacos a los que califica de “carniceros canes”, referencia al gremio de los jíferos que desde la Edad Media recurría a dicha raza. Tal uso era recurrente en toda Europa (cf. Drakard 407) y su función diversa: conducían a las bestias al matadero, las hacían correr volviendo su carne más tierna, las sujetaban en el momento crucial y ayudaban a deshacerse de los restos inservibles.

Igualmente en los primeros escritos en castellano sobre caza encontramos nuevas referencias a los alanos. Algunos autores los emparentan con razas de origen árabe y ven en alguna de las descritas en el *Kitab al-yawarih (Libro de los animales que cazan)* un posible antecedente. Como en otros casos de razas antiguas, su historia resulta confusa, aunque es probable que se emparente con la raza ‘alaunt’ mezclada con otras árabes y autóctonas (estos mismos cruces en Inglaterra originarían los ‘bulldogs’, en Alemania los ‘bullenbeisser’ y en Francia los ‘alanos de vautret’); hoy en día se le inscribe en el grupo de la generación Bullenbeisser. En esos primeros escritos al referirse a un alano, sin pensar en pedigrees (cf. Beusterien 63), los lectores entendían que se trataba de un perro de presa corredor con una cabeza fuerte y así se le describe en la obra venatoria *Libro de la Montería* atribuido en parte a Alfonso XI de León y Castilla (y fuertemente inspirado del *Kitab al-yawarih* en lo relativo a los perros):

Las hechuras que debe tener un alano para ser hermoso son estas, que haya la cabeza de talle de conejo e bien cuadrada, y bien hecha, y la nariz blanca, y bien abierto de boca, y las presas grandes, y los ojos bien pequeños y que cate bien a la nariz y las orejas que sean bien redondas y enhiestas. [...] El alano que estas hechuras tuviere será hermoso, y de razón debe de ser tomador (15-16).

El texto se centra en el aspecto cinegético, pero también se refiere a ejemplos de alanos empleados en la lucha en la frontera de Granada y en particular el perro de Díaz

Sánchez de Carvajal, llamado nada más y nada menos que Mahoma y que ganaba un sueldo igual que un soldado a caballo por ser “un gran batallador contra los moros” (5). De este modo el alano se “cristianiza” paulatinamente y se aleja de cualquier vínculo con el Islam; esto justificaría la insistencia cada vez mayor en un origen germánico de la raza, como muestra de pureza. Al igual que ocurre con el español, ambos son de raza pura y cristianos viejos, pese a las dudas que tales consideraciones puedan plantear hoy en día (cf. Beusterien 61-62). Su vinculación con lo religioso llega a tal punto que se le empareja con San Roque, como leemos en la obra de 1620 *La francesilla* de Lope de Vega: *Tristán: Vamos, y vaya conmigo, el alano de San Roque* (120), o en *Dineros son calidad*, de 1623, del mismo autor: *¡Vivas, señora, más años / que el alano de San Roque!* (145).

En la lucha contra el “infiel” cobran una particular importancia estos animales capaces de desestabilizar a las caballerías, ataviados con sus armaduras y collares de clavos. Esta labor en defensa de la cristiandad que parecía llamada a acabarse con la conquista de Granada cobró un inesperado auge en la conquista del Nuevo Mundo, donde los españoles causaron estragos con “alanos y escopetas” (Vedia 194) entre las poblaciones indígenas que no conocían las armas de fuego, ni perros de semejante tamaño:

Estos perros [...] se tiran a los indígenas armados lo mismo que a fugaces ciervos o jabalíes cuando se los azuza. Acaeció a veces no ser necesario usar las espadas [...] pues en haciéndoles señal y soltando los perros que iban delante del escuadrón, aterrorizados por la torva mirada y los inauditos ladridos de los perros, vacilaban y abandonaban la pelea y las filas, asombrados de la prodigiosa invención (Mártir de Anglería, 213).

Como se ha podido apreciar, estos alanos no se limitaron a ser unas temibles armas animadas, sino que diferenciaban a sus víctimas y, en una especie de psicostasis animal, distinguen en su ataque a los buenos de los malos. Del mismo modo que Anubis (curiosa relación del dios cánido) o San Miguel pesaban las almas, los alanos, en tanto que criaturas de Dios, leen el interior de sus víctimas y las juzgan. Tal capacidad alcanzaba los pecados de la carne:

Aperreó Balboa cincuenta putos que halló allí, y luego quemólos, informado primero de su abominable y sucio pecado. Sabida por la comarca esta victoria y justicia, le traían muchos hombres de sodomía que los matase. Y según dicen, los señores y cortesanos usan aquel vicio, y no el común; y regalaban a los alanos, pensando que de justicieros mordían a los pecadores (*Id.* 193).

Pero sin duda era en el Viejo Continente donde los alanos participaban más activamente en los espectáculos, ya que como señalaba el Diccionario de Autoridades en el siglo XVIII, los alanos son esa “especie de perros muy corpulentos, bravos y generosos, que sirven en las fiestas de toros para sujetarlos, haciendo presa en sus orejas.” El uso de estos animales en la tauromaquia data sin duda de los orígenes de la fiesta, cuando durante la montería los animales eran hostigados hasta morir alanceados, ya que, como nos

recuerdan Nicolás Fernández de Moratín y José Pepe “Hillo” en los primeros tratados de tauromaquia, el toro es una especie cinegética perseguida en batidas a caballo o a pie. También en estos autores encontramos las primeras referencias a las corridas de toros que realizaban los musulmanes en la Península, lo que vemos igualmente ilustrado en los primeros grabados de la serie de la *Tauromaquia* de Goya. El empleo de perros en estos choques también procedería de esta época:

Por un autor arábigo granadino que floreció en el siglo XIV de nuestra era (1313-1374), el célebre Mahomet Ben Ahmed Alcatib, sabemos ciertamente que en su tiempo se verificaban corridas de toros y otros espectáculos en el campo de *La Tabla*, [...]. El sultán de Granada [...] mandó que se trajesen de la tierra de Allen (o país de los Álamos) perros feroces y robustos que se arrojaban sobre toros muy bravos traídos *ad hoc*, y haciendo presa en sus orejas y flancos facilitaban a los hombres el acosarlos y lidiarlos (Navas 38-39).

En lo relativo al toreo a pie y el papel fundamental que desempeñó el alano en el desarrollo del mismo, resulta fundamental acercarse a la creación del Matadero de Sevilla, en 1489, por orden de los Reyes Católicos. Los toros son entonces sacrificados en un único lugar en vez de en las diferentes carnicerías, lo que propició la aparición de las “burlas al toro” durante el traslado de las reses desde los corrales al lugar del sacrificio. Surgieron así unas lidias espontáneas en las que los perros de los matarifes intervenían a menudo sujetando a los astados, generando un improvisado espectáculo. El artista flamenco Joris Hoefnagel, en 1565, recogía así las escenas que allí presenció:

Delante del Matadero, resulta agradable contemplar como luchan entre ellos los toros [...] que se engordan allí, y contra los que azuzan unos grandes perros, que más que matarlos los enfurecen tanto (aunque ya de por sí son bastante furibundos y temibles) que lanzan fuego por los bellos [...]; ruedan impetuosamente con los perros, presentándoles siempre la frente, y les atacan con sus cuernos con tanta violencia que los lanzan al aire muy alto y los reciben con sus cuernos cuando caen (plancha 7).

El Berganza cervantino de la *Novela Ejemplar* de 1613, el *Coloquio de los Perros*, procede de ese entorno, donde fue entrenado en su juventud para enganchar las orejas de las reses, ayudando a sus amos matarifes (338). Un animal valiente, feroz y fuerte que se enfrenta a otro que le supera con mucho en tamaño y lo somete, ‘pendant’ del torero vencedor de la fuerza bruta por la inteligencia y el valor, y que al igual que éste pronto empieza a simbolizar e identificarse con la figura del español de pura casta. El recurso al alano, no obstante, evolucionó desde el manejo y la conducción de los astados hasta una forma de castigo a las reses mansas que rehuían el caballo del picador, aunque en ocasiones se empleaban como espectáculo aparte (existe documentación que alude al enfrentamiento de perros con “fieras y tigres”). Desde las primeras normativas (Reglamentos de 1852, 1868 y 1880) se estipulaba su uso, el número de perros a utilizar (12 según la primera citada), sus características y su mantenimiento. El presidente de la plaza disponía la salida de los

diferentes grupos de perros (en cinco grupos, dos de a tres y tres de a dos) realizando una señal con un pañuelo verde (cf. Flores, Sánchez y Ballesteros 309-312).

Una de las primeras representaciones del alano, aunque retratado de modo muy esquemático, la encontramos en el ya citado *Libro de Monterías* persiguiendo a toro en el coso; ligeramente posterior es el grabado del flamenco Johannes Stradanus para su *Venationes Ferarum* publicado en 1580; la representación es muy similar, en el fondo se reproduce incluso una escena calcada de la anterior. En ambos casos el público contempla encantado la sangrienta escena. A partir de este momento el alano desaparece prácticamente de las representaciones, salvo en alguna escena de caza como las de Diego Velázquez o Zacarías González Velázquez.

Si en Inglaterra los grabados de hostigamientos de toros, a menudo como alegorías de John Bull triunfando sobre diversos enemigos, se multiplican a mediados del XVIII, en España comienzan a resurgir en esta misma época. En primer lugar en 1790, en el buril de Antonio Carnicero, que consagra la imagen del alano ingrátido corneado con furia. Curiosamente la postura del perro volador recuerda a la de ese primer hombre que volaba por encima del toro en el grabado del *Libro de las Monterías* y que se repetía al fondo de la obra de Stradanus, pero ahora el entorno parece mucho más civilizado y estilizado. Parece que la fiesta, que en el XVIII se convierte propiamente en corrida de toros, busca volverse más estética para superar las condenas papales, las prohibiciones reales y los ataques de los Ilustrados; como si el sufrimiento y la muerte no existieran sobre la arena, salvo en la figura de ese alano que más que morir parece que juguetea con su adversario.

Un cambio significativo en la representación del alano llega con Goya, maestro de la sensibilidad. En su producción abundan los animales y esta raza de presa no podía ser menos. En dibujos como *El Perro Volante* o en el *Desastre de la Guerra* titulado *Se defiende bien* su voluntad simbólica es evidente aunque no lo sea su significado, como en la mayor parte de la obra del aragonés, donde varias lecturas son posibles. Más claro parece su papel de arma al servicio del hombre en la escena de *Echan perros al toro*, perteneciente a la serie de la *Tauromaquia*, en el ensayo desechado *Perros al toro* e incluso en el magnífico dibujo preparatorio *Toro atacado por perros*. Retratados en su extremada ferocidad se aprecia siempre en la retaguardia a unos hombres que los azuzan contra un fiero morlaco aun a riesgo de hacerles perder la vida. En todas ellas el toro, valiente y decidido, lucha contra la jauría por defender su vida. Pero el perro no se muestra como animal sanguinario y despiadado, sus ojos no transmiten la maldad de otros monstruos goyescos, como los que miran la escena desde la retaguardia y alientan el choque de las bestias. Una de las escenas en que mejor se aprecia este triángulo es en el óleo *El toro enmaromado*: mientras unos hombres risueños retienen con una cuerda a un toro con ojos llenos de pánico, unos perros son lanzados contra él e intentan asirle de las orejas;



al fondo una multitud eufórica contempla la escena. La confirmación de que se le consideraba un animal tranquilo la encontramos en la escena *Niños con perro de presa*, donde dos chiquillos en actitud risueña retienen a un alano sin demasiada dificultad.

La visión del alano en los toros cambiará con la llegada del romanticismo y autores como Pérez Villaamil, aún bajo inspiración goyesca, lo tratan de un modo muy diferente. Así vemos cómo en su *Plaza partida* de 1839 se recrea en la sangre y en la violencia animal por ambas partes. Un año más tarde Luis Ferrant en su colección de litografías *12 suertes de Toros* recoge unos *Perros al toro* que recuerdan más a Carnicero que a Goya, aunque en este caso la jauría enfurecida que acosa a un toro que se defiende con actitud igualmente fiera. Más indulgente se muestra Manuel Castellano en *Patio de caballos de la plaza de toros de Madrid* de 1850, donde retrata a dos magníficos ejemplares de alano que acompañan a toreros y picadores a la espera de entrar en acción.

Sin embargo el enfrentamiento de toros y perros, como el uso de la media-luna para desjarretar a los bovinos, no contaba con el visto bueno de los ganaderos, que lo consideraban un castigo, ni de los veterinarios, que no lo veían oportuno por el sufrimiento que entrañaba, ni de los especialistas que lo consideraban una práctica sanguinaria y bárbara, empleada únicamente para cubrir la carencia de recursos de los diestros para meter la espada en los toros difíciles. Evidentemente la necesidad de contentar a un público sediento de violencia y de espectáculos sangrientos contribuía a retrasar su supresión. Pero las críticas también llegaban desde el extranjero. Las prohibiciones del hostigamiento de toros en Inglaterra con el Acta de Crueldad contra los Animales de 1835, las circulares contra las corridas de toros en Francia (1873 y 1886) y las denuncias del periódico *Le Siècle* a la suerte de los caballos de los picadores, así como el surgimiento de las primeras sociedades protectoras de animales no fueron ajenas a la paulatina desaparición de esta práctica (cf. Trañi). Un ejemplo claro de estos ataques lo encontramos en la publicación de *El Instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, de 1837, revista inglesa redactada en castellano para el mundo de habla hispana en la que podemos leer:

Es el más feroz y sangriento de todos los perros, y está considerado como el animal más valiente y corajudo en el mundo, pues que puede rendir, o a lo menos pelear, con un toro hasta morir. Es incapaz de enseñanza alguna, excepto la de aprender por donde morder con mayor seguridad a su presa, y hecha esta, perderá la vida antes de soltar por su voluntad. Defienden los Españoles sus fiestas de toros, con pretexto de mostrar la agilidad y presencia de ánimo de los toreros, pero el echar perros a los toros, es una barbaridad que degrada hasta lo último el carácter Español, pues que los gobernadores no han podido conseguir abolirla. Un solo medio hay de borrar esta infamia nacional, medio fácil, natural, y tan eficaz que no dejaría de producir efecto; y este es, una resolución de parte de las señoras de retirarse de la plaza al oír solo el grito de *Perros* (372-373).

Por todo ello, así como por los cambios en la sensibilidad y por considerarse que el uso de perros planteaba una problemática sanitaria para el consumo de la carne de las reses muertas de esta forma, las reales órdenes y reglamentos posteriores al de Madrid de 1880 comienzan a omitir toda referencia a las jaurías de las plazas dando por sentada su desaparición. Ese marco normativo de 1880 sin embargo, surgido de la mano del Gobernador Conde de Heredia Spinola, apunta en su artículo 100 un aspecto fundamental: “Se declara para la inteligencia del público que no es obligatoria la observación de los artículos [...] referentes al empleo de la jauría de perros, por la escasez de estos que hoy se nota” (art. 100). Curiosamente el documento apunta a una escasez de ejemplares, recogiendo por primera vez por escrito el desuso de la raza y su declive.

En 1883 apareció finalmente un cartel para una corrida el 4 de noviembre en la plaza de toros de Sevilla en el que expresamente se señalaba la ausencia de alanos: “Quedan prohibidos los perros de presa y el uso de la media luna; usándose banderillas de fuego indistintamente a juicio de la Autoridad.” A partir de ese momento los toros devueltos se retirarían por medio de cabestros. Esta supresión se generalizó pero hubo un intento posterior en Valencia, en 1903, de recuperar el festejo “a la antigua usanza”; el resultado sin embargo no fue el esperado y los perros huyeron y acabaron enfrentándose entre ellos, con el consiguiente disgusto del público (Montero 35-37). Pero aunque en los ruedos ya fuera un hecho, hasta la publicación del Reglamento de carácter nacional de 1917 no se relegó al alano de la arena.

Liberado de la bárbara carga de servir de entretenimiento al ser humano, el dogo hispano pareció pasar al olvido. A menudo se ha acusado de la extinción del alano español al cese de su empleo en los ruedos, ya que el instrumentalismo que guiaba la cría de esta especie favoreció que la raza sufriera un retroceso muy considerable. Sin embargo resulta innegable que también contribuyó al descenso de los ejemplares el verse eliminado del empleo militar, los cambios en la tradición de la montería (por la desaparición de la “caza en ronda”) y la transformación de la actividad ganadera, que busca reses más tranquilas. Igualmente los injustificados cambios de modas en la adquisición de animales domésticos, aspecto que tantos perjuicios sigue provocando, ejerció sin duda un peso determinante, hasta tal punto que a menudo se considera que su última aparición pública oficial tuvo lugar en la exposición del parque del Retiro madrileño de 1963. Desde la década de los 80 se ha buscado la recuperación de la raza a partir de ejemplares útiles localizados particularmente en la región de las Encartaciones en Vizcaya, Valle de Mena, algunos montes de Cantabria y de Salamanca donde la presencia de la raza bovina Monchina los volvía insustituibles.

No obstante cabe señalar que los intentos de recuperación a menudo se ven teñidos por motivaciones claramente nacionalistas, erigiendo a estos animales en símbolo de

la raza y de unos pretendidos valores españoles que como hemos visto esos perros han encarnado en las diferentes épocas. No obstante resulta sorprendente leer en una página sobre razas caninas: *El Alano Español es un símbolo de la Madre Patria, siempre ágil y fuerte, es un gran cazador; y excelente acompañante en el hogar*<sup>2</sup>. La identificación entre españoles y alanos se ha pretendido fraguar durante siglos. El mejor amigo del español del siglo XVII, ese hidalgo de cuatro patas, parece merecer salvarse de la desaparición por su origen germánico, por su herencia de los grandes Imperios y por su fondo esencialmente taurómico. Una raza varonil y viril, guerrera y ofuscada que parece el complemento ideal para el androcentrismo propio de la tauromaquia y que no capta el especismo que guiaba el uso de unos peles que volaban ingrátidos para el recreo del populacho (Puleo 159). ¿La obcecación de su mordida no recuerda en cierto modo al arrojo de los españoles sublevados contra los franceses que Goya representa en sus pinturas? Como si se requiriera un alegato para la protección de ciertas especies, el hombre desde la kirkia juzga y decide. Una raza canina incorporada a un ser que se considera a sí mismo superior y que le niega cualquier identidad propia; una estirpe que parece haber acompañado la historia de un país y que desde la mentalidad de amo algunos pretenden seguir instrumentalizando, negando de ese modo cualquier justicia ambiental.

En el 2004, con una extensa población distribuida por todo el territorio, la Real Sociedad Canina de España, confería al alano el reconocimiento oficial de raza y la consideraba consolidada, al estipular que se ha logrado la homogeneidad en el tipo y en el temperamento. Pese a todo, algunos siguen creyendo estos intentos vanos, y aseguran que la raza se halla extinta y que el perro del que hablamos ya no existe como tal. Una amenaza similar a la que los taurinos blanden a menudo como justificación para la presencia del toro en el redondel.

---

<sup>2</sup> <http://www.infoperros.net/raza/alanoespanol/> (3/10/2016).

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Alfonso XI atr. *Libro de la montería que mando escrevir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de Leon, vltimo de este nombre*. Acrecentado por Argote de Molina. Sevilla: Andrea Pescioni, 1582.
- Arcipreste de Hita. *Libro del Buen Amor*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Aristóteles. *Histoire des Animaux*. Barthélemy Saint-Hilaire traductor. Tomo III. París: Hachette, 1883.
- Aristóteles. *Política*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Bennassar, Bartolomé y Lucile. *Le Voyage en Espagne*. París: Robert Laffont, 1998.
- Berceo, Gonzalo de. *Poesías de Don Gonzalo de Berceo*. Madrid: Antonio Sancha, 1780.
- Beusterien, John. *Canines in Cervantes and Velázquez: An Animal Studies Reading of Early Modern Spain*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Blecuá, Alberto. “Minerva con el can’ o los falsos problemas filológicos”, *Revista de literatura medieval* 14, (2002): 37-46.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Tomo II. París: Baudry, 1838.
- Cesar, Julio. *La Guerra de las Galias* (Libro 6, XXVIII). Barcelona: Orbis, 1986.
- Curcio Rufo, Quinto. *De la vida y acciones de Alexandro el Grande*. Mateo Ibáñez de Segovia y Orellana traductor. Madrid: Ramón Ruiz, 1794.
- Delgado, José ‘Pepe-Hillo’. *Tauromaquia o arte de torear á caballo y á pie*. Madrid, 1804.
- Deyermond, Alan. «Berceo, el diablo y los animales». *Homenaje al instituto de filología y literaturas hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires: Comisión de Homenaje [Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino], 1975. 82-90.
- Drakard, John. *The History of Stamford, in the County of Lincoln: Comprining Its Ancient, Progressive, and Modern State : with an Account of St. Martin’s, Stamford Baron, and Great and Little Wothorpe*. Stamford: John Drakard, 1822.
- Fernández de Moratín, Nicolás. *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*. Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1777.
- Flores Ocejo, Begoña, Sánchez de Lollano Prieto, Joaquín y Ballesteros Moreno, Emilio. “Los perros de presa en los espectáculos taurinos: reglamentación de su uso y actuación veterinaria”. *Actas del XI Congreso Nacional de Historia de la Veterinaria*. Murcia, 20-22 de octubre de 2005. 309-312.
- Gautier, Théophile. *Voyage en Espagne*. París: Charpentier, 1845.
- Hoefnagel, Joris. *Civitates orbis terrarum*. Vol. V. Colonia : Georg Braun, 1598.
- Jocen, Blas. *Historia del perro Paco juzgado por la opinión pública*. Sevilla: s. e., 1882.
- Lope de Vega. *La francesilla*. Madrid: Viuda de Alonso Martin, 1620.
- Lope de Vega. *Dineros son calidad*. Kassel: Reichenberg, 2000.
- Moamyn. *Libro de los animales que cazan (Kitab al-yawarih)*. J. M. Fradejas Rueda editor. Madrid: Casariego, 1987.

- Montero Agüera, Ildefonso. “Reconocimiento veterinario de perros en las fiestas taurinas”. *Boletín de Historia de la Veterinaria*. 1995, Vol. 2 (nº7).
- Navas, Juan Gualberto López-Valdemoro y de Quesada, conde de las. *El espectáculo más nacional*. Madrid : s.e., 1900.
- Puleo, Alicia. “Femmes et corridas: un regard écoféministe sur la tauromachie”. *Souffrances animales et traditions humaines. Rompre le silence*. Lucile Desplache, editora. Editions Universitaires de Dijon, 2014. 159-170.
- Rojas, Fernando. *La Celestina, ó tragi-comedia de Calisto y Melibea*. Madrid: León Amarita, 1835.
- Teresa de Jesús. *Libro de las Fundaciones*. Victor García de la Concha editor. Madrid : Austral, 1982.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Tomo 1. México: Pedro Robredo, 1938.
- Trahîni, Christophe. *La Cause Animale. 1820-1980. Essai de sociologie historique*. París: PUF, 2011.
- Vedia, Enrique de. *Historiadores primitivos de Indias*, Tomo I. Madrid: Rivadeneyra, 1852.
- “Sabueso”. *El Instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*. Vol 4. Londres: Ackermann, 1837.
- “Variedades. Crónica de la capital. Toros”. *Clamor público.*, Madrid. Martes 11 de septiembre de 1849, nº 1600: 3.

#### Referencias documentales

- El Alano. Poema anónimo del siglo XVII*. Sevilla: E. Rasco, 1902.
- Memorias autobiográficas de Don Paco*. Madrid: Alfredo de Carlos Hierro, 1882.
- Reglamento de 1880 para la plaza de toros de Madrid*, firmado el 14 de febrero de 1880, siendo Gobernador el Conde de Heredia Spínola. Consulta en : <http://www.infoperros.net/raza/alanoespanol/> (3/10/2016).





ARTURO MORGADO GARCÍA<sup>1</sup>

Universidad de Cádiz - [arturo.morgadogarcia@uca.es](mailto:arturo.morgadogarcia@uca.es)

Artículo recibido: 14/9/2016 - aceptado: 16/1/2017

## LA PRESENCIA DE LAS MASCOTAS EN LA PRENSA ESPAÑOLA FINIDIECIOCHESCA

### RESUMEN

En el siglo XVIII podemos apreciar una creciente presencia de los animales de compañía. Este trabajo pretende acercarse a su aparición en la prensa española de dicho período, destacando ante todo perros, gatos y aves de jaula, siendo muy diversos los contextos en los que aparecen: anuncios de su pérdida, anécdotas sobre su inteligencia, o epitafios por su fallecimiento.

**PALABRAS CLAVE:** España, siglo XVIII, Historia de la cultura, Zoohistoria, Mascotas.

### ABSTRACT

In the XVIIIth century we can see a growing presence of pets. This paper explores their presence in the Spanish press of that period –particularly dogs, cats and caged birds– and the wide array of contexts in which they appear: lost and found articles, print anecdotes on their intelligence and death epitaphs.

**KEY WORDS:** Spain, Eighteenth Century, Cultural History, Zoohistory, Pets.

En el siglo XVIII el creciente afecto por los animales se refleja también en el progresivo papel que juegan las *pets*, o mascotas. Las referencias clásicas corresponden al caso inglés, donde según Keith Thomas fueron tratadas a menudo como si fueran responsables moralmente, y entrenadas mediante un sistema de premios y castigos. Eran dos especies las más privilegiadas, el perro (hasta el punto que se decía que “muchos ingleses

---

<sup>1</sup> Arturo Morgado García (born 1962) is Full Professor of Early Modern History at the University of Cadiz (Spain). His initial research was centered on Church History, but he eventually moved on to other interests, always within the fields of Social History and Cultural History, such as Witchcraft and Slavery. More recently he has focused on Zoohistory, having published *La imagen del mundo animal en la España moderna (Animal World Views in Early Modern Spain, 2015)*.

tienen a los perros mucha más estimación que la que algunos hombres profesan a sus semejantes”) (*Londres y los ingleses* 86) y el caballo, conociéndose en la época Tudor una florida literatura sobre la fidelidad canina, considerándose este animal en el siglo XVIII como el más inteligente y la mejor compañía posible, lo que contrastaba con el status inferior asignado a los gatos, considerados demoníacos durante mucho tiempo. A partir de los siglos XVII y XVIII las mascotas fueron muy comunes en las ciudades, sobre todo en los hogares de las clases medias, viviendo dentro de las casas, recibiendo un nombre individualizado, y no comiéndoseles jamás aunque fuesen comestibles. Hacia 1700 la obsesión llegaba a tal punto que se les trataba mejor que a los criados, se les adornaba y se les vestía, y aparecían en los retratos de familia. Su tenencia tuvo asimismo implicaciones intelectuales, ya que la clase media se formó una opinión optimista sobre la inteligencia de los animales, circularon innumerables anécdotas sobre su sagacidad, se estimuló la noción de que tenían personalidad individual, y se fomentó la creencia de que los animales merecían consideración moral. Los viajeros ingleses se sorprendían muchas veces de la brutalidad con la que eran tratados los animales en el continente, ya que se consideraba que las bestias habían sido creadas para las necesidades del hombre, pero no había motivo para maltratarlas gratuitamente. El nuevo sistema industrial representaría la inhumanidad contra los animales como algo propio de los regímenes incivilizados del pasado (Thomas, 1983). En este contexto, el clérigo anglicano Christopher Smart (1722-1771) dedicaría a su gato un fragmento de su poema *Jubilate Agno* (escrito hacia 1760, aunque no sería publicado hasta 1939).

Por lo que se refiere a Francia, se ha puesto de manifiesto que las mascotas exóticas a menudo provocaron reflexiones diferentes a las suscitadas por animales domesticados hacía mucho tiempo, tales los perros. Su status como caros consumidores y su asociación con las mujeres estimularon comentarios críticos en consonancia con las reflexiones contemporánea sobre los cambios sociales y sobre los roles de cada sexo. Las habilidades imitativas de loros y monos proveían de material a los humoristas, pero también animaban a los sabios a reflexionar sobre la frontera entre lo humano y lo animal. Y, por último, su papel en el corazón de sus propietarios motivó planteamientos sobre la relación entre lo humano y lo animal.

Parece que desde 1750 se detectan en Francia, a semejanza de lo que Keith Thomas indicara para el caso inglés, sentimientos de afecto hacia las mascotas, aunque muchos criticaran ya por entonces la sinceridad de sus propietarios. En cartas, diarios, poemas, anécdotas, sátiras y críticas se acusaba a estas personas, especialmente a las mujeres, de hipocresía y de una sobredosis de sentimentalismo. Ello constituía parte de una crítica más amplia hacia la ostentación y el lujo por parte de los filósofos contra los excesos financieros de la nobleza y la aristocracia. Cuando las críticas iban dirigidas hacia las mujeres, se las acusaba de superficiales y frívolas. A tenor de éstas, podríamos pensar que



solamente las mujeres y los niños poseían mascotas, la mayor parte de los libros se dirigían hacia este público, y en la mayor parte de poemas, anécdotas o historias, aparecen mujeres, hablando una de ellas de una dama que pensaba que se había convertido en un loro. Pero los propietarios varones son mencionados en memorias, cartas a los periódicos o textos de historia natural. Una razón por la cual los escritores asociaban mascotas y mujeres era por las connotaciones eróticas y románticas que se originaban en torno a los lazos físicos y emocionales entre los propietarios y los animales. Los escritores y artistas masculinos que retrataban la relación existente entre ambos las consideraban lascivas y petulantes. Los poemas describen los besos a las mascotas, o al amante imaginado como un canario, y a Greuze se le debe un cuadro muy popular titulado *Muchacha llorando a su pájaro muerto* (Robbins 2002).

En España, la corte de los Borbones nos ofrece numerosos ejemplos de mascotas (Gómez-Centurión 2011a). Aunque tener animales de compañía no implicaba necesariamente sentir afecto por ellos (es muy significativo que Leandro Fernández de Moratín, en una carta escrita en 1817, definiese a su gato negro y a su galápago como *alimañas*) (Moratines 1354), lo cierto es que ya a mediados del siglo XIX se reconocía el valor moral de tener mascotas en casa: según Domingo de la Vega y Ortiz, su presencia procuraba

solaz y distracciones tan variadas no solo a los adultos sino también a los niños de quienes son el encanto y la ocasión de adquirir ideas bellas y sentimientos dedicados y dulces que tanto influyen en la educación y en la felicidad del hombre...los niños que hayan llegado a aficionarse a cuidar de sus pajaritos, de sus peces, de sus demás animalitos, estarán sin sentirlo, preparados y dispuestos cuando sean hombres a coadyuvar a los esfuerzos que se han hecho par aumentar el número de los animales útiles al hombre que deseamos aclimatar en nuestro país. Habrán contraído el hábito de amar a los animales y sabrán que para atraerlos es preciso mimarlos y ahorrarles todos los sufrimientos posibles, hábitos que conservarán y que no podrán menos de influir muy favorablemente en general (Vega y Ortiz 2-3).

Podemos observar cuales eran las especies más frecuentes a través de los anuncios de animales publicados en la prensa periódica, sea porque se hayan extraviado, sea porque se destinen a la compra o a la venta. Llama la atención la gran cantidad de vacas, cerdos, cabras, ovejas, caballos y asnos que encontramos, incluso en grandes ciudades como Madrid, lo que muestra cómo los animales domésticos estaban presentes en el paisaje urbano de las ciudades españolas, pero a nosotros nos interesan particularmente las mascotas, de las cuales, evidentemente, los perros constituyen la inmensa mayoría, aunque también encontramos aves exóticas y monos. Sin embargo, la presencia de unos y otros varía ligeramente.

Sevilla, ciudad muy ligada tradicionalmente al comercio colonial, contaba con una importante presencia de animales exóticos, como “un loro hablador, cantador y diverti-

do” (*HUS*, 23-5-1758), “un canario por lo especial en su canto” (*HUS*, 20-6-1758), “un especial loro tan divertido que su música a lo que informan enfada por tan hablador” (*HUS*, 11-8-1758), “un mono castrado con especiales gracias” (*HUS*, 25-8-1758), “una mica del Brasil especial en habilidades con arreos correspondientes al uso femenino parte nueces y ejecuta otros primores” (*HUS*, 10-10-1758).

También en Madrid, la corte al fin y al cabo, podemos encontrar animales exóticos: pavos reales puestos a la venta (*DM*, 11-8-1786), “una mona de poca edad dócil y nada perjudicial” (*DM*, 12-9-1786), otra “mansa y leal” (*DM*, 27-7-1791), un mono grande “que ha salido en una de las corridas de novillos de esta temporada” (*DM*, 21-1-1791), loros desaparecidos o caídos del balcón (*DM*, 25-10-1791), otro a disposición de quien quisiese comprarlo “de la mejor casta de América, muy doméstico, habla mucho y muy claro, canta y es muy particular” (*DM*, 30-3-1791), otro loro igualmente hablador (*DM*, 8-4-1788), algunos papagayos perdidos (*DM*, 17-8-1788), un papagayo que habla muy bien (*DM*, 17-6-1790), una gallina de Guinea (*DM*, 17-6-1790), un guacamayo (*DM*, 18-5-1790), y algún espécimen aún menos habitual como una gacela extraviada (*DM*, 2-11-1788), un corzo “de dos años muy manso domesticado que tira de un carro con un niño de siete años, el cual le gobierna con mucha facilidad” (*DM*, 23-9-1788), y hasta un puercoespín africano “muy extraño y criado domésticamente, que sigue como un perrito” (*DM*, 17-7-1788).

Menor es la cantidad de animales exóticos que encontramos en Valencia: entre 1790 y 1791 tan sólo hemos localizado un canario perdido de color amarillo (*DV*, 20-2-1791), y una mona (*DV*, 4-11-1791) y dos venados puestos a la venta (*DV*, 27-12-1790), aunque esta ciudad ofrece la particularidad de ser el único lugar en el que hemos encontrado el ofrecimiento de una recompensa específica a quien encuentre el animal en cuestión: 40 reales de vellón por un perrito blanco (*DV*, 12-8-1790), 20 por un perrito inglés de lanas (*DV*, 6-9-1790).

Curiosamente, en Cádiz, según un muestreo realizado en el *Diario Mercantil de Cádiz* entre 1802 y 1805, hemos encontrado muy pocas referencias a animales perdidos, que se limitan a un canario (*DMC*, 18-10-1803), “un loro de mucho precio” (*DMC*, 4-5-1805), y una extraña ave “del tamaño de un pavo, color atigrado, la cabeza como la de un gato, dos plumas que forman orejas, los ojos grandes, color de oro, con una túnica que los cubre cuando quiere cerrarlos, el pico corvo, las piernas gruesas y cubiertas de pluma menuda y las patas grandes con el movimiento de ave rapiña, conocido por Bucho” (*DMC*, 12-7-1804).

Y no es de extrañar que en Salamanca, ciudad del interior castellano, las únicas referencias de animales perdidos hagan alusión a perros, sea perdigueros (*SS*, 15-3-

1794), de caza (SS, 17-5-1794), galgos (SS, 9-8-1794), o falderos, como “una perrita fina” (SS, 29-4-1794), “una perrita inglesa” (SS, 9-8-1794) o “una perrita de sala” (SS, 18-4-1795).

Pero la gran ausencia corresponde al gato. Y no porque no estuviesen presentes en los hogares, sino, sencillamente, porque de tiempo inmemorial estos animales son conocidos por sus prolongadas ausencias de las que sus propietarios siempre han hecho caso omiso. Gozaban además de una imagen siniestra, y ello venía ya de la época medieval, cuando la literatura clerical les aplicaba cualidades demoníacas, asociándolos con el diablo, la muerte, el pecado, la brujería y la herejía, si bien de ellos se esperaba que controlaran las plagas en iglesias, catedrales y ciudades, y, de hecho, existen agujeros para gatos excavados en muchas catedrales medievales (Delort, 1984, Darnton, 1987). De esta visión siniestra todavía se hace eco Torres de Villarroel, que lo considera animal agresivo, esquivo e ingrato (Torres Villarroel 158). En el último cuarto del siglo XVIII se publicaron numerosas obras que polemizan sobre la conveniencia de tener o no gatos en casa so pretexto de eliminar los ratones, como las de Mariano Madramany y Calatayud (1779), Marcos Antonio de Orellana (1779), o Miguel Serrano Belezar (1779). Y estas dudas sobre su utilidad persistirán muy avanzado el siglo XIX: Vega y Ortiz señala cómo

la mayor parte son semisalvajes, no conocen a sus amos, solo frecuentan los graneros y desvanes, y cuando el hambre les acosa, bajan tal vez a las cocinas, despensas y comedores. Esto se ve con mucha frecuencia y sin embargo se crían muchos más gatos que perros... los gatos por su naturaleza son inclinados a la soledad, nada los induce a familiarizarse con nosotros ni se ve en ellos indicio alguno de afecto. Se ven sin embargo algunos tan mansos y cariñosos que parece no pueden vivir sin la compañía del hombre. En las hembras se manifiesta más comúnmente esta propensión a la sociabilidad, fenómeno que parece deber atribuirse al instinto de la maternidad, que es nulo entre los machos, y no a esa predisposición natural, indestructible, en que ésta fundada la sociabilidad del perro... la domesticación del gato no se verificó en Europa hasta la época de la invasión de la rata parda y normanda pues hasta entonces el cuidado de tener limpias de ratones las casas estaba a cargo de la comadreja que lo desempeñaba muy bien. Esta época coincide con la de la primera cruzada y el gato que al principio desempeñó a toda satisfacción su oficio, vino al fin a capitular con la rata de alcantarillas, lo que nos obliga a pensar ya en quien le reemplace en sus importantes funciones según también puede verse cada noche en los montones de basuras y la calles y mejor aún a las inmediaciones de las plazas de abastos, donde gatos y ratas en amor y compañía con el mayor descaro no se disputan sino que se comparten las tripallas y despojos de tales sitios” (Vega y Ortiz 195-198).

Si bien podían ser utilizados para otros menesteres, según nos muestra Samaniego:

Tenia cierta vieja de costumbre  
Al meterse en la cama  
Arrimarse en cuclillas a la lumbre

«La presencia de las mascotas en la prensa española finidieciochesca»

En camisa, las manos a la llama  
En este breve rato  
Le hacía un manso gato  
Dos mil caricias tiernas  
Pasaba y repasaba entre sus piernas  
Y como en tales casos la enarbola  
Tocaba en cierta parte con la cola  
Y la vieja cuitada  
Muy contenta decía peor es nada (Samaniego, 250).

El cariño que podían suscitar estos animales lo vemos reflejado en distintos poemas publicados en la prensa periódica. Por poner algunos ejemplos, en el *Correo de Madrid* del 19 de agosto de 1789, hay un epigrama a una perrita, en el del 5 de septiembre de 1789, una anacreóntica de un perrito faldero, en el *Diario de Madrid* del 27 de febrero de 1788, *Epitafio de un perro Muerto*: “yace y sepultado/ en este triste rincón/ el perrillo más poltrón/ que en el mundo se ha criado/ El pasó la vida echado/ y su pereza perruna/ para todos fue oportuna/ pues con su diente leal/ jamás a nadie hizo mal/ por no hacer cosa ninguna.

La prensa periódica finidieciochesca contiene asimismo numerosas historias sobre la bondad, el afecto y la inteligencia de los animales, lo que responde a una doble herencia cultural. Por un lado, en el folklore campesino tradicional se había transmitido la creencia de que las criaturas salvajes eran inteligentes y poseían un lenguaje para comunicarse entre ellas, tal y como se reflejaba en las fábulas. Y, por otro, lado, entre las élites la observación y el trato con las mascotas familiares había afianzando la opinión de que los animales eran inteligentes, moldeables a la educación y afectuosos y receptivos hacia los sentimientos de sus amos (Gómez-Centurión, 2011b: 418-419). De esta manera, en el *Correo literario y económico de Sevilla* encontramos *Anécdotas de un gato y un perro*, en las cuales

sin meternos en la disputa si los animales son meras máquinas, o gozan de un conocimiento especial que se ha querido significar con la palabra vaga de instinto, vamos a exponer dos hechos que prueban que los brutos se acuerdan de las sensaciones que han tenido, de las que suelen sacar algunas consecuencias relativas a sus necesidades. Es costumbre en las comunidades advertir la hora del refectorio por medio de una campana, Un gato que sabía por experiencia que al toque conocido debía acudir para comer los desperdicios, siempre estuvo alerta no se le pasase la hora. Sucedió un día quedarse encerrado y así tuvo que ayunar de muy mala voluntad, pero cuando se vio libre, su misma necesidad lo condujo al refectorio en donde no halló nada que la socorriese. Fuera de hora se escuchó en el colegio tocar la campana de comunidad, y habiendo salido todos para ver lo que era, se halló que el gato estaba colgado de la cuerda de la que tiraba creyendo que en su tañido consistía el que le dieran de comer., Un hecho casi semejante se cuenta de un perro que había en un pupilaje. Todo el que venía tarde y quería comer avisaba al cocinero por medio de una campanilla y este por una especie de torno le ponía la pitanza., Un

perro observaba todo esto, porque de ordinario asistía al comedor, y se aprovechaba de las sobras pero éstas no satisfacían su apetito, y así un día que sus amos se olvidaron de él fue al torno y con la oca tiró de la campanilla. El cocinero creyendo que era un porcionista solo dijo allá va, y puso la pitanza de costumbre, la que el perro luego al punto la depositó en su estomago. De este hecho quedó tan aficionado que cada día tocaba su campana y recibía la ración, por lo que se excusó en delante de hacer la corte a los que comían. A pocos días advirtió el cocinero que se le pedía una pitanza de más, y habiéndose quejado al superior, este dispuso que se expiarse el autor de la burla. Al fin se encontró el ladrón, quien ordinariamente esperaba a que el refectorio quedase solo para pedir su comida. Se admiró la destreza de este animal, y para no privarle de su industria se mandó que diariamente se le pasase una buena pitanza de todo lo que sobrara por el mismo conducto que él había encontrado (CLES, 26-11-1803).

En la misma publicación, nos deleitan con la *Astucia de un mono*:

Tenía un caballero un mono al que había enseñado a jugar perfectamente a las damas y se divertía con frecuencia con este animal. Un día hizo el mono una jugada tan a tiempo que ganó la partida, de lo que picado el amo tomó el tablero y se lo tiró a la cabeza, El pobre mono atolondrado pudo huir a un tejado, y aunque procuró su amo que bajara no pudo conseguirlo tan pronto, escarmentado del premio que había sacado de su habilidad. Al fin se dejó persuadir y al otro día se puso a jugar con el caballero, pero con mucho cuidado y haciéndose perdedizo, efectivamente habiéndose presentado otra jugada como la anterior, pero ventajosa para su amo este la hizo y ganó el juego, con lo que el mono encontró la suya y asiendo del tablero se lo tiró al amo y al punto corrió a tomar andamio a su tejado (CLES, 18-5-1805).

Naturalmente, se contarán historias parecidas sobre los perros, refiriéndose el *Diario de Madrid* del 14 de junio de 1790 a

Admirables ejemplos y casos en prueba del sutil alcance a que suele extenderse el instinto de algunos perros. Todo hombre de mediana instrucción sabe muy bien que lo que llamamos entendimiento o facultad intelectual en nosotros, equivale al instinto entre los brutos, pues así como el alma, o espíritu racional, consta de las tres potencias que sabemos, también consta de ellas en cierto modo la irracional de los animales, aunque no es eterna como la nuestra. No se les puede negar que entienden y comprenden lo que ven y lo que oyen, y esto no es dable que lo hagan sino gobernados por una especie o sombra de entendimiento. Es constante que se acuerdan de los males y bienes recibidos, y de los daños o beneficios que se les hace, y a esto no les puede dirigir sino un género de memoria, notándose como huyen de lo que en otras ocasiones les ha hecho mal, y como buscan lo que en otros casos les ha traído algún bien. Y en fin no es menos evidente que aman lo que les aprovecha y acomoda, y que rehusan lo que les daña o les molesta, acciones que sin duda no podrían deliberar sin una voluntad verdadera y espontánea. Luego el alma de los animales, mayormente de cuadrúpedos y aves (aunque mortal, y limitada) goza de sus tres respectivas potencias (muy inferiores a las humanas) en tanto que vive el individuo... y aunque es verdad que todos los brutos tienen su particular instinto unos más que otros, pero el de los perros, por ser animal más doméstico y más bien conocido, en confirmación de lo cual, no obstante haber una multitud de casos prácticos que podrían citarse, propondremos por elección los dos siguientes. los perros a quienes en las cocinas de grandes señores o de comunidades de conventos se les enseña y acostumbra a rodar el asador de reloj para asar las pollas, pavos, cabri-

tos, cochinitos, y otras piezas, saben distinguir también los días en que se hace este trabajo, y aún más se les alcanza, y es que cuando a varios animales se les tiene destinados a esta ocupación, y por su turno, saben conocer muy bien la vez que les y toca el trabajar, de suerte que es muy difícil obligar un perro a aquel ejercicio en la ocasión, o día que no le obliga (*DM*, 14-6-1790).

Y por doquier encontramos referencias similares, como la *Admirable caridad de unos ratones con su padre* (*Diario de Madrid*, 14 de octubre de 1788), *Esfuerzo de la naturaleza en la extraordinaria educación de algunos animales* (*Diario de Madrid*, 12 de noviembre de 1788), *Anécdota sacada de una obra periódica y relativa al último sitio de Gibraltar*, con un mono como protagonista (*Espíritu de los mejores diarios*, 29 de enero de 1788), o *Conocimiento extraordinario de una perra* (*Espíritu de los mejores diarios*, 13 de marzo de 1788).

Pero la prensa no siempre contiene valoraciones tan positivas sobre los animales de compañía. La multiplicación de los perros en las calles, por ejemplo, comenzaba a ser percibida como un problema. En Madrid, la Sala de Alcaldes de Casa y Carta se vio obligada a lo largo del siglo XVIII a promulgar una serie de autos que prohibían llevar a los perros sueltos por la calle sin frenillo ni bozal, y obligaba a que los animales llevaran un collar con su nombre so pena de ser sacrificados (Gómez-Centurión, 2011b: 364). El *Diario de Madrid* señalaba que

Los perros de varias castas y tamaños se han multiplicado enormemente en todas partes. Los más son inútiles y aun puede decirse que casi perniciosos a la sociedad, a excepción de unos cuantos, que facilitan conveniencia y recreo. Hablando en general los perros profanan los templos, y no en todos puede haber quien los ahuyente, profanan las costumbres por el modo y publicidad indecente con que se aumentan, hurtan el sustento a un montón de pobres que podrían mantenerse con lo que ellos consumen, incomodan a los enfermos con sus ladridos, exponen a los sanos de muchos modos, y si les da la gana de rabiar, nadie puede tenerse por seguro...los hombres de bien tienen o deben tener solamente dos clases de perros o de caza o de resguardo y a nadie disgustaría que estuviesen cerrados o atados. Las demás clases o castas deben como inútiles prescribirse o ninguno debe mantenerlas, bien es se reserven los falderos para que tengan las damas quien prevengan, y explore, así como los mastines a pastores y ovejas, cuando olfatean las visitas del lobo...y si los gatos no hubieran elegido su galanteo a hurtos y de tejas arriba, también me declararí contra ellos (*DM*, 23-5-1788).

Pero si pastores, galgos y lebreles tenían alguna utilidad, por su empleo en la caza o cuidando el ganado, el perro faldero, visión que se remontaba a mucho tiempo atrás (Pastoureau 192-197) era percibido como perjudicial, por los alimentos que consumía, y por las enfermedades que acarrea, y, aunque no se diga implícitamente, por el hecho de ser propios de las mujeres (*SAA*, 1808, 177-178). Para evitar estos supuestos abusos, *El Censor* llegó incluso a plantearse un *Reglamento sobre el uso de los perros de falda*:

Que el tribunal prohíba a todo varón de cualquier estado, calidad o condición que sea, el uso de semejantes animales, mandando que ningún individuo del sexo barbado, aunque sea de los exceptuados de todas las leyes de la modestia decencia y demás que reglan en porte de las personas ...el tribunal declare que el traer un hombre un perrito, sacarle por el embozo de la capa, llevarle en la copa del sombrero o jugar con él en el campo del prado, sobre la mesa de un café, o en otros sitios en donde gentes lo vean no es ni ha sido ni será jamás acto positivo, ni no positivo de nobleza, ni que prueba en ningún concepto cultura o crianzas fina y cortesana.

Podrá el tribunal conceder su permiso y facultad a todas aquellas señoras a quienes Dios nuestro señor no ha sido servido de les dar fruto de bendición sean casadas o viudas, para que puedan tener todos los perros y perras de falda que pudiesen mantener.

Otrosí se podrá conceder el mismo permiso a todas aquellas señoras solteras que pasan de los veinte y cinco y que por justos juicios de Dios y no por vocación propia estén condenadas a guardar una perpetua doncellez.

Y por cuanto se encuentran algunas doncellas a las cuales no obstante que no llegan a los 25 años hace notable falta un perrito o perrita se les podrá conceder la gracia de adrogarle, con tal que hagan constar que Dios no la destina para madres, por ser extraordinariamente feas a pesar de su poca edad, no tener absolutamente atractivo o gracia alguna, no saber bordar, coser, gobernar una casa, ni en una palabra tener alguna de aquellas cualidades capaces de procurarlas un marido ni en que entretenerse, sino en cuidar un animalito de éstos que las haga compañía y las divierta en sus tristezas y soledades (Censor, tomo I, discurso XXI, 1781, 327-328).

Aunque no se criticaba tanto a los perritos falderos, como a la pretendida frivolidad e inconstancia de sus dueñas. La tenencia de animales domésticos se convertía en un pretexto más para la crítica del eterno femenino.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

*Correo de Madrid.*

*Correo literario y económico de Sevilla* (CLES)

Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa*. México: FCE, 1987.

Delort, Robert. *Les animaux ont une histoire*. París: Seuil, 1984.

*Diario de Madrid* (DM).

*Diario de Valencia* (DV)

*Diario Mercantil de Cádiz* (DMC).

*El Censor.*

Gómez-Centurión, Carlos. *Alhajas para soberanos. Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2011a.

Gómez-Centurión, Carlos. "Chamber Animals at the Spanish Court during the Eighteenth Century", *The Court Historian. The International Journal of Court Studies*, 16. 1 (2011b): 43-65.

*Hebdomadario útil sevillano* (HUS).

*Londres y los ingleses*. Madrid: s.n., 1805.

Madramany y Calatayud, Mariano. *Oración en que se persuade que es menor mal sufrir ratones que tener gatos en nuestras casas*. Madrid: Joachin Ibarra, 1779.

Orellana, Marcos Antonio. *Disertación persuadiendo que es menor mal sufrir ratones que tener gatos*. Valencia: Joseph Estevan, 1779.

Pastoureau, Michel. *Les animaux célèbres*. París: Arléa, 2008.

Robbins, Louise E. *Elephant slaves and pampered parrots. Exotic animals in Eighteenth Century Paris*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2002.

Samaniego, Félix María de. *El jardín de Venus. Cuentos eróticos y burlescos con una coda de poesías verdes*. Edición de Emilio Palacios Fernández. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

*Semanario de Agricultura y Artes* (SAA).

*Semanario de Salamanca* (SS).

Serrano Belezar, Miguel. *Declamaciones y sentimientos que hicieron los gatos de Madrid*. Madrid: Federico Eslava, 1779.

Thomas, Keith. *Man and the Natural World. Change Attitudes in England 1500-1800*. Londres: Penguin Books, 1983.

Torres Villarroel, Diego de. *Juguetes de Thalia. Entretenimientos de el numen. Varias poesías*, tomo VII, Salamanca, Imprenta de Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz, 1752.

Vega y Ortiz, Domingo de la. *Animales de salón y de jardín*. Madrid: C. Moro librero, 1862.

VVAA. *Los Moratines. Obras completas*, tomo 2, ed. Jesús Pérez Magallón. Madrid: Cátedra, 2008.





LYDIA VÁZQUEZ JIMÉNEZ<sup>1</sup>

Universidad del País Vasco (UPV-EHU) - [sffpvajil@ehu.eus](mailto:sffpvajil@ehu.eus)

Artículo recibido: 10/10/2016 - aceptado: 1/12/2016

## RIÑA DE GATOS, DE GOYA: LA GATOMAQUIA COMO ESPECTÁCULO SIMBÓLICO

### RESUMEN

*Riña de gatos* de Goya es una obra emblemática tanto por la discusión de su autoría como por la escena representada. El animal, de complemento del retrato rococó, pasa a convertirse en sujeto de una escena dramática. Partiendo del carácter simbólico tradicional del gato, se concluye en su transformación en Goya, a través de *Riña*, que sintetiza las dos vertientes estéticas del rococó, la amable y la agresiva, para hacer de esta obra el símbolo de la naturaleza violenta del ser vivo, y de su representación la constatación del gusto del ser humano por el espectáculo de la violencia.

PALABRAS CLAVE: Siglo XVIII, Goya, rococó, gato, violencia.

### ABSTRACT

Goya's *Riña de gatos* is emblematic when it comes to the discussion as to its authorship and the scene it represents. From being a complement of the rococo portrait, the animal now emerges as a subject of a dramatic scene. Borrowing from the symbolic tradition of the cat, the animal's conclusive transformation through Goya, by way of *Riña*, synthesizes the two aesthetic trends of rococo, the kind and the aggressive. The effect is the making of a piece that both symbolizes the violent nature of the live being and attests to man's taste for violent spectacles.

KEY WORDS: 18th century, Goya, rococo, cat, violence.

---

<sup>1</sup> Lydia Vázquez is Full Professor of French Philology at the University of the Basque Country. She is the author of more than one hundred articles published in national and international journals and books. She specializes in libertine literature, critical animal studies and gender studies, and combines her academic research with her interests in creative literary writing and translation.

## 1. RIÑAS DE GATOS

Los gatos, como otros animales del entorno humano, han sido tradicionalmente representados por los hombres afrontándose verbal y físicamente. Los “coloquios” de perros y/o gatos forman parte de nuestra cultura literaria occidental, desde la Antigüedad clásica, pasando por fábulas, sátiras o Cervantes hasta los recreados hoy en las redes sociales, más o menos afortunadamente, pero siempre con gran éxito de público. En ellos, sus autores dan vida a unos animales sabios que debaten acerca de la vida, del bien y el mal, de las naturalezas humana y animal, en tono generalmente desenfadado, caricatural o irónico, y con una estructura que combina la platónica del intercambio con la de la narrativa picaresca. El animal sirve aquí de contrapunto al hombre, como el criado al amo, la mujer al marido o el sarraceno al cristiano.

Si los animales que más rivalizan en el arte de la retórica son, sin lugar a dudas, los perros y los gatos, hay que distinguir entre los primeros y los segundos: los perros se muestran más filósofos, y se presentan como *alter ego* de los hombres que los gobiernan. Llegan incluso a rivalizar con los propios autores de sus días, como Cipión, uno de los canes de *Coloquio de los perros*, la última de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (Madrid, 1613), tan virtuoso en el arte de la oratoria como su creador en el de la escritura. Opuestos a ellos, los gatos parecen interesarse solo por cosas de felinos, aparecen chulos, pendencieros, tragones, ladrones, y lascivos, y tratan en general cuestiones de comida, amoríos, celos o territoriales, tan propias del animal al que realmente parecen estar representando. En suma, mientras los perros son avatares de los humanos al servicio de una representación humorística, picaresca, popular, los gatos son realmente felinos, con la única diferencia de que poseen el don de expresarse en el lenguaje de los hombres. El gato es el animal pícaro por excelencia, de suerte que más se asemeja el hombre pícaro al felino que viceversa. Es curioso ver cómo Alexandre-François Desportes (1661-1743), fundador del género animalístico en la pintura francesa, alterna sus escenas cinegéticas con las de gatos robando en despensas y trastiendas humanas. Prueba de lo extendido que estaba el tópico del gato como calco bestial del pícaro. Así, también, lo ilustra Sarniego en la fábula IX del VII<sup>o</sup> Libro de sus *Fábulas*:

A las once y aun más de la mañana  
 la cocinera Juana,  
 con pretexto de hablar a la vecina,  
 se sale, cierra, y deja en la cocina  
 a Micifuz y Zapirón hambrientos.  
 Al punto, pues no gastan cumplimientos  
 gatos enhambrecidos,  
 se avanzan a probar de los cocidos (56-58).

Las peleas de perros se practican desde la Antigüedad, cuando el hombre se servía de estos fieles y sumisos compañeros para enfrentarlos a otros canes, osos, toros y demás fieras. Incluso contra otros hombres. La capacidad de adiestramiento del perro, su fiereza controlada por el entrenador, su resistencia física, hacen de este animal uno de los seres vivos más aptos para la práctica de estas actividades lúdicas que pueden alcanzar niveles de violencia y crueldad superiores a los espectáculos organizados con bestias exóticas y salvajes. Sin embargo, la imposibilidad de doblegar la voluntad de un felino doméstico, no permite, a pesar de su instinto agresivo, organizar eficazmente enfrentamientos entre un gato y otro animal. Por ello los ataques de felinos a otros animales, presas vulnerables en general, o las riñas de gatos, han sido secularmente representados en la literatura y la pintura occidentales como contiendas fortuitas. El gato no pelea con otro individuo de su especie azuzado por su dueño, sino por decisión propia, cuando, como y si su instinto y su voluntad así lo determinan. Evidentemente, un gato espoleado por un ser humano, por el hambre (“enhambrecido”) o por su libido, será más propenso al ataque pero no por ello el hombre podrá programar o condicionar su agresividad.

Tradicionalmente, en Occidente, esta agresividad “no domesticable” del gato se ha asociado a su “crueldad” aparente (al jugar con sus presas alargando su agonía), para hacer del menor de los felinos el símbolo de una de las facetas derivadas del cuarto de los siete pecados capitales, la “ira” (*orgè*: cólera irreflexiva, crueldad, violencia). En su *Hortus deliciarum* (1167-1185), Herralda de Landsberg describe un monstruo híbrido de siete criaturas representando la violencia: cada animal está asociado a un pecado y el gato simboliza la “riña”, la “disputa violenta”. Por ello se usa el término “riña” (“reñir”: “gruñir mostrando los dientes”) para los combates no programados de los gatos.

Los enfrentamientos entre felinos, reales o fabulados, aparecen pues más como “riñas” espontáneas, similares a las de las fieras, que como pasatiempos organizados para solaz de los hombres. Pero no por ello dejan de ser espectaculares. De hecho, las confrontaciones de los gatos entre sí o con sus presas han sido, desde siempre, objeto de curiosidad del ser humano, y su representación artística, auténtica temática clásica, es cuantitativa y cualitativamente comparable a las escenas de caza, a las peleas de gallos, de perros o de canes y toros en imágenes tauromáquicas, estudiadas aquí por Juan Manuel Ibeas Altamira.

Literariamente, *La Gatomaquia* de Lope de Vega (incluida en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burgillos*, Madrid, 1634) ofrece un ejemplo de calidad en las letras españolas. La obra tiene por finalidad, expresada por el autor en su inicio, cantar “la guerra, los amores y accidentes de dos gatos valientes” (84), El trío amoroso felino protagonista está compuesto por Marramaquiz, gato madrileño, Micifuf, bello ejemplar forastero, y Zapaquilda, pareja del primero, hasta que decide abandonarlo para casarse con el recién llegado. El día de la boda entre el extranjero y la hermosa gatita,

Marramaquiz, presa de los celos, rapta a la novia ante el altar antes de que llegue Micifuf al templo, y la encierra en una torre. Ambos gatos emprenden una lucha encarnizada, secundados por sus huestes respectivas, hasta que interviene Júpiter poniendo paz, por miedo a que desaparezca la especie felina y se llene de roedores el Olimpo. Micifuf sitia la torre, Marramaquiz tiene que abandonarla para procurarse alimento, y lo mata accidentalmente un príncipe cazador. Su ejército se rinde, la contienda concluye con la victoria del forastero y las nupcias de Micifuf y Zapaquilda. “Parodia de poemas épicos y mitos clásicos” (Martin 409) o “comedia de capa y espada con desenlace dramático presentada en molde de poema épico burlesco” (Fernández Nieto 160), *La Gatomaquia* realiza una “fusión novedosa entre lo felino y lo humano”, pues realmente pone en escena “vicios” comunes a la naturaleza del hombre y del gato, a saber, “la mezquindad de los celos”, la “agresividad”, o “la inconstancia” (Martin 409-410).

## 2. LOS GATOS, SÍMBOLO FEMENINO

En la obra de Lope, si Marramaquiz y Micifuf simbolizan la agresividad y el sentido del territorio propios de la especie felina, Zapaquilda personifica la inconstancia, la coquetería, la vanidad y la astucia, componentes propios del arquetipo mujeril:

Estaba, sobre un alto caballete  
de un tejado, sentada  
la bella Zapaquilda al fresco viento,  
lamiéndose la cola y el copete, tan fruncida y mirlada  
como si fuera gata de convento. (Lope de Vega, *La Gatomaquia*, Silva I, vv. 51-56)

El gato ha sido, en efecto, asociado, desde la Antigüedad, a la naturaleza femenina, de la misma manera que se ha identificado al perro con la esencia masculina. Ciertamente, la lascivia, tributo de las gatas, duchas en el arte de atraer al macho con sus movimientos y maullidos, se ha considerado, desde los clásicos, como lo propio, también, de la mujer. Baste recordar el *Lai d'Aristote* de Henri d'Andeli (o Henri de Valenciennes, según las más recientes atribuciones), cuya versión más antigua data de 1220, donde el Estagirita, que pretendía que el gran Alejandro abandonara a su amante, es ridiculizado por Filis, que pone toda su lascivia al servicio de la seducción del filósofo, quien acaba hechizado y a cuatro patas para complacer a la india. Son numerosos los casos de mujeres llevadas a la escena del teatro español como gatas en celo, furiosas, agresivas, lúbricas, ariscas. Luis Quiñones de Benavente, en uno de sus numerosísimos entremeses, el *Entremés del Molino* (1645), pone estas palabras en boca del “Sacristán”: “Acabose. Aquí mis días fenecen, que es un demonio mi mujer, y es gata arisca” (Maire Bobes 179). Gato o gata / Mujer (Bruja) / Demonio es una unidad trina en la tradición occidental (Walter 61-73).

El film *La femme du boulanger* de Marcel Pagnol (1938) ilustra ejemplarmente esta comparación prejuiciosa. El panadero, Aimable, está locamente enamorado de su mujer. Un día, esta huye con un pastor. Cuando vuelve al hogar, el marido (Raimu) recibe a su mujer (Ginette Leclerc) sin un reproche, sin querer explicaciones. La escena es patética, propia de un drama de engaño marital convencional con final feliz, hasta que entra en casa la gata, “Pomponette”. También retorna después de una fuga nocturna. Aimable, adorable con su esposa, increpa a Pomponette por su infidelidad, poniendo de manifiesto el paralelismo entre ambas, y así lo entiende la mujer, que responde por la gata a las acusaciones:

ÉL: ¡Ah, por fin! ¡Aquí está! ¿La ves? ¡La Pomponeta, por fin ha vuelto! ¡Qué, zorra! ¡Guarra! ¡Mala pécora! ¿A estas horas vuelves, eh? ¡Y el pobre Pompón, la mala sangre que ha hecho desde ayer! Dando vueltas, yendo y viniendo, buscándote en cada rincón... Se sentía más desgraciado que las piedras y ella, mientras, con su gato callejero... un desconocido, un pelagatos, un cantamañanas... ¿Qué tiene que no tenga él?

ELLA: Nada...

ÉL: Oh, no contestes tú... Tendría que hablar ella, si no se le cayera la cara de vergüenza...

Las gatas, pues, aparecen en nuestra cultura como un avatar de la mujer, o viceversa; pero también el gato, sin diferenciación genérica, presenta características mujeriles: es dulce, suave, meloso, interesado, libidinoso, avaricioso, glotón, perezoso, asilvestrado, indómito, cualidades todas que conforman la imagen de la mujer felina en la cultura misógina judeocristiana (Walter 45-86).

### 3. GOYA Y SU VISIÓN PARTICULAR DE LOS GATOS

De esta tradición se nutre Goya, para dar luego su visión, novedosa, revolucionaria, subversiva. No insistiré en algo sobradamente admitido, la atención particular del pintor prestada a mujeres, niños, ancianos, pobres y animales, es decir los desvalidos que sufrían ante él, penuria, vejaciones, maltrato, hambre y sed, ataques físicos, violaciones, vejaciones o ejecuciones. Las mujeres son las grandes víctimas de sus *Desastres* (1810-1815), como los toros en su *Tauromaquia* (1816). Ciertamente, los *Caprichos* (1799) y los *Disparates* (1815-1823) muestran a mujeres y animales (estos, a menudo, trasuntos humanos en alegorías ejemplificadoras) en acciones poco o nada virtuosas, como corresponde a una representación global de la sociedad y sus vicios, lúcida y crítica, pero nunca misógina ni menospreciadora del reino animal. El gato es el compañero de la bruja, sí, pero con más humor que furor, como en los *Caprichos* 65 (“Dónde va mamá”) y 66 (“Allá va eso”). En el primero, un gato acompaña a una bruja demasiado gorda al aquejarre. Su peso la obliga a volar lentamente y tiene que salir cuando el sol aún luce para llegar a tiempo; el gato, a su servicio, lleva una sombrilla para protegerla del astro,

pero el parasol es demasiado pequeño y el felino decide resguardarse él y dejar a su ama al descubierto. En el segundo, una bruja descarnada se sirve del diablo cojuelo, de sus alas, para volar hacia su reunión satánica; el humor negro de Goya hace de la muleta del diablo, a la que se agarran bruja y demonio, el objeto central de la escena, y con ella al gato de la hechicera, que se ha enganchado con los dientes a la empuñadura porque, a todas luces, está en su primer vuelo, y no controla la situación.

Los animales, como los niños y las mujeres, ocupan el primer plano de la escena goyesca. Los perros están presentes como actores y víctimas en su *Tauromaquia*, acompañan a damas, señores y niños en sus retratos y ocupan un lugar relevante en las escenas campestres de sus tapices rococó. Los gatos, en menor número, también tienen su protagonismo. El retrato que los ha hecho célebres es, sin duda, *Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, niño* (hacia 1787). El retratado es el hijo menor de Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán, conde de Altamira. El niño, vestido de gala, tiene la mirada ausente, ajeno a la escena dramática que acaecerá a sus pies. Como tantos hijos de familias ricas de la época, Don Manuel posee mascotas, y en el lienzo posa con ellas, sus aves, enjauladas a su derecha, menos una urraca, atada a un cordón que sostiene con las manos, como se acostumbraba a “pasear” los pájaros entonces, y sus gatos, tres, a la izquierda del infante. El retrato del niño (óleo, 110cm x 80 cm, Museo Metropolitano de Nueva York) muestra la imagen del universo lúdico de la infancia, asociada ya a los juegos con mascotas, y al tiempo trasciende la representación individual para dotar a la imagen de un valor simbólico: en el pico de la urraca hay un papel donde puede leerse el nombre y la fecha de nacimiento del modelo, identificándose así con el muchacho: la curiosidad, la inocencia, la libertad limitada por la sujeción a terceros, son los tres elementos que caracterizan a ambos personajes. Mediante esta identificación, se humaniza el ave pero también se animaliza al niño, cuya fragilidad queda así de manifiesto. Los tres gatos, al fondo del lienzo pero en una ubicación central, detrás del pájaro. No están en posición de cazadores, antes al contrario, aparecen sentados pacíficamente, pero sus ojos, desencajados de puro abiertos y fijos en el ave, en el primero de la izquierda, el más visible, cavos en el segundo, debido a la pupila dilatada, que los hace casi fundirse con el fondo oscuro de la obra, y dotados de luz propia en el tercero, prácticamente invisible debido a su pelaje negro, a no ser por esos dos faros oculares, transforman la escena aparentemente apacible en drama. El niño juega con su pájaro, el elegido de entre los que permanecen en la jaula, espacio de cautiverio y protector al tiempo, junto a sus otras mascotas felinas, despreocupado, casi aburrido. De hecho, su inmovilidad y su vestimenta demasiado rígida le hacen parecer un muñeco más que un ser humano, un juguete más, indefenso, a merced de cualquier enemigo. Los gatos, al acecho, sin levantar las sospechas del amo, esperan un descuido, el vuelo del ave, para lanzar un zarpazo. La tríada felina, compuesta de una hembra tricolor a la izquierda, un macho gris atigrado a la derecha, y un gato negro detrás, simbolizan aquí la violencia implacable del deseo, la avidez irrefrenable

del apetito, pulsión vital tan ineludible como incontrolable. Esa escena detenida en el “momento antes” del drama supone un aviso del pintor a ese niño, aún ajeno a los peligros de la vida, pero presa ya propiciatoria de unos enemigos que pueden ocultarse tras los gatos, en ese fondo tenebroso del lienzo que provoca en el espectador una sensación irracional de inquietud y desazón. Los gatos, el gato, en esta obra y en otras del maestro, no es la representación del diablo, sino la transmutación animal de lo que llevamos los seres vivos dentro de nosotros, ese instinto agresivo de supervivencia, cargado de libido, que nos hace o depredadores o presas. De hecho, de los tres gatos, solo el primero parece fijarse en el pájaro, el segundo y el tercero tienen la mirada perdida fuera de campo, como queriendo advertir de esa lección de vida al espectador.

Pero los gatos más inquietantes de los especímenes goyescos son sin duda los que aparecen en su *Capricho* nº 43, “El sueño de la razón produce monstruos” (1797-1798). Las pesadillas que surgen amenazantes del febril subconsciente del artista al quedarse dormido en pleno trabajo son zoomorfías: en la parte superior, a la derecha del grabado, se perciben unas sombras lejanas y confusas cuyo trazo va definiéndose hasta concretarse en un murciélago, de talla excesiva si lo comparamos con el artista, que sobrevuela la escena. Ya más abajo y acercándose al pintor hasta posarse detrás de él, un grupo de lechuzas, en cuyo centro despliega sus desmesuradas alas una de ellas, sobre la cabeza gacha del durmiente. Entre esa lechuza y la última de la derecha en primer plano, hay un gato, que podría confundirse con sus compañeras aladas, si no fuera porque carece de apéndices plumíferos y porque sus ojos reflejan más estupor que fiera. El animal situado en el extremo izquierdo de la imagen, tras la garra de una lechuza amenazante, parece un híbrido de lechuza y gato, gato picudo o lechuza bigotuda. Finalmente, la fiera de cuerpo más imponente es un gato ubicado en la parte inferior derecha del grabado. Su postura, plácida, con las extremidades delanteras en reposo, contrasta aquí también con su mirada atónita hacia el hombre. El tamaño del espécimen también es anormalmente grande, comparado con el del artista. Estos animales de la noche, que reinan en el mundo de las tinieblas, tienen una simbología clara pero ambivalente: el murciélago se asocia en Occidente a los genios malignos e infernales, pero también a la inmortalidad, que podría relacionarse con la del artista, conferida por su obra; la lechuza es símbolo de malos presagios, de muerte, pero también de sabiduría; el gato, representación animal de los genios malignos, es igualmente asociado a la intuición y la clarividencia. Goya se representa, en suma, a sí mismo, en un anti-autorretrato, liberando su subconsciente de sus monstruos, para asumirlos y plasmarlos en este grabado augurador de los *Caprichos* por venir (este capricho debería haber sido el inaugural, aunque en la serie definitiva figuró como nº 43), serie de pesadillas reveladoras de la verdad, que le han descubierto esos animales mágicos: el murciélago, la lechuza y, primeramente, el gato. No en balde el gran gato le mira a él, como el gato central, del que solo asoman sus ojos penetrantes dirigidos fuera de campo, nos avisa a nosotros, espectadores, de las acechanzas del mun-

do. Goya, lejos de la visión tradicional del gato como un animal simplemente agresivo, salvaje, e infiel y artero como las mujeres, descubre en el felino a un ser superior, que simboliza las fuerzas de la naturaleza indómita, el instinto, la violencia y la capacidad de sondear las profundidades del ser.

#### 4. EL COMBATE ANIMAL, ESCENA ROCOCÓ

Durante mucho tiempo se ha considerado la pintura rococó como un arte menor costumbrista, galante y amable, despojado de cualquier tipo de tensión o dramatismo, representativo de un espacio sin tiempo, *locus amoenus* donde lo lúdico y lo amable, Pomona y Flora, el triunfo de los sentidos en armonía sinuosa con una naturaleza cómplice, la eterna juventud y el amor idílico triunfaban en un universo de trampa y cartón. Grandes estudiosos de la materia, con René Démoris a la cabeza, han deconstruido esta percepción reductora y falseada del rococó para profundizar en una visión más compleja, transcendental, sombría, violenta (Berchtold *et al.*, 2012).

En esta perspectiva crítica se sitúan los trabajos en torno a la violencia como temática rococó, y en concreto la violencia animal, y por ende la humana, como una de las materias recurrentes de la pintura rococó. En Francia, Oudry es el ejemplo emblemático de esta tendencia del rococó umbrío, y en España, Goya nos proporciona las claves para ahondar en la esencia violenta del ser vivo, que a su vez caracteriza al arte auténtico, aunque se disimule bajo la seductora máscara de los tonos pasteles y los motivos muelles.

Frente a la figuración de los animales salvajes luchando entre sí en un entorno exótico y remoto, Oudry introduce, mediante el tema de la caza, una violencia más inquietante, por cercana: una fiera es acosada, agredida, abatida por un animal amaestrado, el perro de caza. La promiscuidad entre lo salvaje y lo domesticado, entre la vida y la muerte, generan una sensación de desasosiego e inseguridad en el espectador. La animalidad reinante, de la que expresamente se ha excluido al hombre, enfrentan a este a su propia naturaleza animal, a su propia violencia, a su doble esencia de depredador y presa. En los lienzos de Oudry, la puesta en escena está sumamente cuidada, la composición del cuadro, la disposiciones de los personajes animales, todo concurre para dar a ver al público un espectáculo cruento que lo espante y regocije. A la manera del circo romano, Oudry coloca en la arena oleaginosa a seres que van a morir ante la mirada aterrada y fascinada del espectador. Vemos a un *Perro de aguas atacando un avetoro* (1725, Museo Nacional de Estocolmo), a un *Spaniel sorprendiendo un cisne en su nido* (1740, Museo nacional de Estocolmo), a un *Avetoro y perdices guardados por un perro blanco* (1747, Museo del Louvre), o a un *Cisne girándose hacia una naturaleza muerta* (hacia 1725). Los canes, adiestrados para matar y rematar, comparecen junto a sus congéneres animales para



acabar violentamente con ellos. Oudry se complace en presentarnos el momento justo (*Perro de aguas*), el momento precedente (*Spaniel*), y el momento consecutivo (*Avetoro*) de esta violenta confrontación. Pero cuando realmente entendemos que se trata de un espectáculo para complacer al espectador, es al contemplar el último de los lienzos evocados; se trata de una escena irreal: un cisne (recordemos que, como la cigüeña o la grulla, eran animales comestibles y deliciosos en la época), en su entorno salvaje, se vuelve sorprendido, asustado, con las alas abiertas, y observa espantado una naturaleza muerta donde se acumulan peces y aves sacrificados, suspendidos de cuerdas, ganchos y ramas de un árbol, con bocas y picos abiertos, en una escena que, fuera del contexto natural de la naturaleza muerta, se asemeja a una apocalipsis. El cisne se convierte así en observador del lienzo dentro del lienzo, y el hombre que ve el cuadro se identifica con el cisne y sufre la violencia en una reverberación especular magistral.

## 5. GOYA Y EL ROCOCÓ VIOLENTO

Goya practica el rococó violento, al que se aplica con la meticulosidad del que, desde los inicios de su carrera como pintor, desde sus motivos religiosos y sus escenas costumbristas para los tapices, conocía el lado negro de esas escenas solares, la pulsión de muerte que se escondía tras ellas, y que las generaba, que les confería su sentido. Los sueños apacibles de sus lienzos y tapices (*El sueño*, 1790) se convierten en pesadillas en sus caprichos (*Capricho* nº 43: “El sueño de la razón produce monstruos”); las sombrillas de las majas (*El quitasol*, 1777) se vuelven parasoles sostenidos por gatos que acompañan a sus amas las brujas a los aquelarres *Capricho* nº 65: “¿Dónde va mamá?”); el columpio de los cartones para tapices destinados a decorar las paredes de los Príncipes de Asturias (*El Columpio*, 1779) se transforma en cuerda de ahorcado en *Los Desastres* (*Desastre* nº 31: “¡Fuerte cosa es!”, 1810-1815); la naturaleza muerta, que representa la muerte despojada de la violencia y necesaria para que la vida siga (*Pavo desplumado*, 1808-1812), resucita para poner en escena a unos hombres desplumados y apaleados por unas hembras feroces (*Capricho* nº 20: “Ya van desplumados”, 1799); la escena erótica propia de sus escenas galantes con “cortejos” y “majas” (*La maja y los embozados*, 1777), deriva en violación en los *Desastres* (*Desastre* nº 10: “Ni por esas”, 1810-1815); una de las imágenes prototípicas del rococó lúdico de Goya es su juego de la gallina ciega, con sus connotaciones eróticas (*La gallina ciega*, 1789), que degenera, respetando su forma de “corro humano”, en santa compañía en el *Desastre* nº 70 (“No conocen el camino”, 1810-1815), donde los figurantes, en el tapiz jóvenes y lozanos, resurgen aquí cadavéricos, con la cabeza gacha y sometidos por el miedo; la fiesta de San Isidro, patrono de Madrid festejado en alegre romería (*La Ermita de San Isidro*, 1788), acaba en fantasmagoría en la pintura negra de *La Romería de San Isidro* (1819-1823); la naturaleza, sintetizada en la imagen del árbol, del que recogen los frutos unos críos (*Niños cogiendo fruta*, 1778), se seca, muere y se

petrifica en forma de árbol del ahorcado, del desmembrado, en los *Desastres* (*Desastre* nº 37: “Esto es peor”, 1810-1815). Goya, desde sus inicios, construye un mundo de ensueño y sosiego, para luego, tras dormir el sueño de la razón, deconstruirlo, de manera sistemática, en forma de negativo violento (Vázquez 195-200). En este contexto, su obra *Riña de gatos* (1786) no solo adquiere todo su sentido sino que la coloca en la cumbre de la producción del genio aragonés.

## 6. RIÑA DE GATOS (1786)

*Riña de gatos* (óleo sobre lienzo, 56,5 cm x 196,5 cm, 1786). El tapiz nunca llegó a colgar de las paredes del comedor de los Príncipes de Asturias, en el palacio del Pardo. Estaba destinado a una sobrentana, pareja frontal de una escena de vuelo de pájaros, cuyo cartón se ha perdido. Ambos formaban parte de una serie de trece escenas, “Las cuatro estaciones”, “pinturas de asuntos jocosos y agradables”. Los tapices nunca se expusieron debido a la muerte de Carlos III, acaecida en 1788. La escena pertenece pues, por fecha y destino, al periodo goyesco del “rococó solar”, amable y galante, risueño y florido, lúdico y apaciguado. Sin embargo, la obra produce el mismo malestar que cualquiera de los *Caprichos*, los *Desastres*, o las estampas de la *Tauromaquia*, la misma zozobra que cualquiera de sus pinturas negras. Quizá por ello su autoría haya sido discutida hasta hoy. Sin entrar en cuestiones técnicas que no son aquí el objeto de estudio, y por todo lo anteriormente expuesto, creo que *Riña de gatos* entra plenamente dentro de la estética rococó de la época, de la que Goya fue uno de los máximos exponentes, reuniendo además de manera ejemplar las dos vertientes solar y sombría del rococó goyesco, y que por lo tanto no hay nada extraño ni insólito en su atribución; es más, al menos en lo relativo a la temática, debería considerarse como una obra clave y culminante del maestro ilustrado.

El novelista Eduardo Mendoza aclara en su novela *Riña de gatos* (Madrid, 2010) que desde la Edad Media a los madrileños se les conoce como “gatos”. En esta ficción un historiador del arte busca, en la España de 1936, un cuadro perdido. El paralelismo entre la Guerra de la Independencia y la Guerra Civil española como contiendas fratricidas es evidente, reunidas en un emblema: el cuadro de Goya. Mediante el recurso retórico de la metaforización personificada, el gato se convierte en el trasunto del madrileño, que a su vez sirve de arquetipo, en su concreción dual, de la lucha entre semejantes. “Gatos” serían “seres empeñados en perjudicarse mutuamente, llevados de una ventolera de violencia” (Mainer 2010). El cartón goyesco sirve a Mendoza para entramar su extraordinario relato, pero no se puede reducir el óleo del aragonés a esa lectura que abunda en la visión negativa del gato en el universo de Goya.

Se ha establecido a menudo un paralelismo entre este óleo y *Duelo a garrotazos* (1820-1823), y sí, su similitud es innegable. Pero entre *Riña de gatos* y *Duelo a garrotazos*, una de las pinturas negras de la Quinta del Sordo, está de por medio la guerra y sus “desastres”, y la vejez, la enfermedad, la sordera, el aislamiento de Goya. Ambos hombres, de similar vestimenta, idéntica corpulencia y semejanza facial, armados de estacas iguales, enterrados hasta las rodillas (aun cuando esa idea no fuera de Goya sino de su restaurador, Martínez Cubells), no van a poder escapar a su destino fatal, como tampoco van a conseguirlo los gatos. De la comparación se deduce pues la obsesión de Goya por las reyertas entre hermanos, entre semejantes, sean gatos u hombres. No obstante, conviene hacer ciertas precisiones que pueden conducirnos a una visión más completa y justa de *Riña de gatos*.

La escena se presenta en formato apaisado, largo y estrecho, y se representa en contrapicado. Es importante insistir en ello, por lo que puede conllevar de cambio de percepción de una obra que está confeccionada para ser vista desde una perspectiva determinada y en un lugar concreto y que la posteridad va a contemplar desde otra distinta. El tapiz debía estar ubicado en altura, entre una de las ventanas del salón del palacio de El Pardo y el techo, en un espacio reducido. Si Goya concibe la *Riña* en contrapicado es pues para que los moradores del espacio palatino puedan observar el espectáculo de la riña de unos gatos encaramados a una tapia como si estuvieran realmente junto a esa pared. Si la escena esboza un “atolladero” del que ninguno de los gatos escapará vivo, eternizando la incipiente contienda, es en buena parte por el medio metro al que Goya se tuvo que limitar en su concepción.

Goya jugó sin duda con dimensión y ubicación a la hora de decidir la escena. Tampoco conviene olvidar que este espectáculo gatuno se inscribe dentro de un conjunto, *Las Cuatro Estaciones*, donde su pareja, que debía ir expuesta enfrente, es un grupo de aves. El grupo volátil, esencialmente primaveral, complementa, oponiéndose, al dúo felino otoñal al que, por qué no, imaginamos en una disputa por esos pájaros próximos e inalcanzables, en una suerte de recreación del suplicio de Tántalo. Gatos que luchan por comida, por un territorio donde poder alimentarse, probablemente también por una gata, igual que en los *Desastres* donde el trasfondo de la guerra desvela un mundo de necesidad, miseria, hambre, masas humanas en busca de un espacio donde poder asentarse, machos necesitados de hembras, donde solo la violencia más primaria permite la supervivencia más básica.

Estos gatos violentos, de ojos encendidos y desorbitados, con el lomo erizado, exhibiendo sus garras y sus afilados incisivos, ejemplifican, dados en espectáculo a sus contemporáneos y a la posteridad por el maestro Goya, antes de ser el desolado y lúcido

testigo de la tragedia que se avecinaba, la ley de la naturaleza, a cuya violencia fratricida ninguna especie puede escapar.

El felino goyesco se ve despojado de sus atributos ancestrales, dentro de una visión prejuiciosa esencialmente negativa del animal, asociado al estereotipo de la mujer más negativo, en una dualidad que roza lo infernal, para convertirlo en símbolo puro de las fuerzas de la naturaleza, de la energía que llevamos todos los seres vivos dentro y que aboca en caso de necesidad, a la contienda. La puesta en escena, como si los felinos estuvieran en un ring, o en un círculo de arena de pelea de gallos, condicionada por el formato del óleo, sirve a Goya para darnos la *Riña* en espectáculo, no para regocijo nuestro, sino, a la manera del teatro clásico, hacernos tomar conciencia de nuestra propia esencia, de nuestra propia naturaleza.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Berchtold, J., Démoris, R., Martin, Ch. eds. *Violences du rococó*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- Fernández Nieto, M., “La “Gatomaquia” de Lope, de poema a comedia”, en AA. VV., *Edad de Oro*. Vol. XIV, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 151-160.
- Lope de Vega. *La Gatomaquia*, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burgillos y La Gatomaquia*, ed. A. Carreño. Salamanca, Almar, 2002.
- Mainer, J. C. “Un cuadro de Goya (Eduardo Mendoza, 1936)”, en *El País*, “Babelia”, 20 de noviembre de 2010.
- Martin, A. L. “Erotismo felino: las gatas de Lope de Vega”, *Anmal Electrónica* 32 (2012). 405-420.
- Quiñones de Benavente, L. “Entremés del molino” en ed. Jesús Maire Bobes, *Teatro Breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2003.
- Samaniego, *Fábulas*. Madrid: Tomás Jordan, 1832.
- Vázquez, Lydia, Ibeas, Juan. *Perros y gatos del rococó*. Madrid: ADE, 2013.
- Vázquez, L., “Goya et les desastres du rococó”, en Berchtold, J., Démoris, R., Martin, Ch. eds. *Violences du rococó*, Presses Universitaires de Bordeaux, 195-202.
- Walter, V. V. *Contribution à l'évolution historique du chat:ses relations avec l'homme de l'Antiquité à nos jours*, Thèse, École Nationale Vétérinaire de Toulouse, 2007.





CARLOS PEREIRA<sup>1</sup>

Université de Paris 3–Sorbonne Nouvelle - *henriquespereira@wanadoo.fr*

Artículo recibido: 15/11/2016 - aceptado: 17/12/2016

## EL SIMBOLISMO DEL CABALLO Y DEL TORO EN EL TEATRO MARIALVA Y EN LA PINTURA DE PICASSO

### RESUMEN

El binomio caballo-toro figura de manera omnipresente en el imaginario ibérico desde la prehistoria hasta la actualidad, a través de múltiples expresiones artísticas. Con todo, la antropología ibérica parece revelar dos ontologías: la española *vs* la lusitana. Por un lado, el teatro Marialva acompaña el nacimiento del fado en Portugal y la glorificación del torero a caballo (propio del arquetipo de San Jorge); por otro, la pintura de Picasso magnifica el torero de muleta. Estas dos manifestaciones reflejan dos realidades de la tauromaquia: una tauromaquia nobiliaria *vs* una tauromaquia plebeya. Sendas expresiones artísticas ponen de relieve la problemática de la cuaternidad, esto es, del simbolismo de la totalidad y de la quintaesencia.

PALABRAS CLAVE: Fado – Picasso – Arte ecuestre – Tauromaquia – Semiótica – Marialva.

### ABSTRACT

The pairing of horse and bull has been a pervasive motif in Iberian imagery that has recurrently appeared in multiple artistic manifestations from prehistory to the present time. What Iberian anthropology reveals are two ontologies: the Spanish *vs* the Lusitanian. The Marialva theater, on the one hand, reproduces the birth of the *fado* in Portugal and the glorification of the bullfighter on horseback (connotative of the Saint George archetype), while the paintings of Picasso, on the other, enhance the figure of the *torero de muleta*. Both forms evoke the two

---

<sup>1</sup> Carlos Pereira is a horseback rider, founder of the Institut du cheval et de l'équitation portugaise in Paris (2004), as well as of the MARIALVA equestrian theater (created in the Cirque Jules Verne of Amiens in 2016). He is also Associate Professor at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle and an etho-linguist at the Institute of Primatology in Kyoto. He specializes in interspecies forms of communication between humans and nonhumans, and in the study of horsemanship in Eastern and Western cultures (classic equestrianism, circus and equestrian theater).

sides of the sport –the noble *vs* the plebeian bullfighting– thereby disclosing the problem of quaternity, that is, the problem of the symbolism of totality and the quintessence.

KEY WORDS: Fado – Picasso – Equestrianism and equestrian art – Bullfighting – Semiotics – Marialva.

Desde el inicio de los tiempos, el hombre ibérico ha mostrado su fascinación por los caballos y los toros, hasta el punto de que sendos animales se han convertido, progresivamente, en arquetipos de su imaginario. Las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira en España, o los grabados de Foz Côa en Portugal, otorgan un papel privilegiado a los bóvidos (bisontes, aurochs, toros salvajes, etc.) así como a los équidos primitivos. La arqueología estructural de Leroi-Gourhan subraya que los bisontes, los aurochs, los mamuts y los caballos constituían la base del bestiario de las representaciones rupestres. A menudo presentados en grupo, estos animales son señeros por cuanto ocupan las escenas centrales (Clottes 85) mientras que los animales más feroces (leones, osos, rinocerontes) quedan relegados a un segundo plano. La expresión artística del momento posee, en cierto modo, una estructura binaria: ciertos animales se presentan siempre asociados a otros, siendo la pareja de base el bisonte (auroch) y el caballo. Leroi-Gourhan y Laming-Empeaire concluyen que dicha estructura traduce un simbolismo sexual denotativo de que tanto los animales como sus signos distintivos poseían un valor masculino o femenino, oponiéndose al tiempo que se complementaban (Clottes 86). Con todo, ambos arqueólogos disienten en la atribución significativa inherente a cada animal. Para Leroi-Gourhan, los bóvidos representan símbolos femeninos, y basa su interpretación en las mujeres-bisonte de la gruta de Pech-Merle. Los équidos, por su parte, serían masculinos, dado que los trazos alargados que los caracterizan derivarían figurativamente del pene, a diferencia de los trazos plenos, evocadores de la vulva. En base a esto, Laming-Empeaire deduce que el auroch es masculino y el caballo femenino. Y si bien la antropología del imaginario, conjuntamente con la arqueología moderna, han invalidado estos arquetipos clásicos debido a su naturaleza polisémica, nos limitaremos a afirmar aquí que el artista rupestre estuvo profundamente fascinado por la dualidad toros/caballos, dos animales simbólicamente opuestos, pero ecológicamente complementarios a partir del momento en que los criadores comprendieron que ambos podían cohabitar en un mismo espacio –aunque sus necesidades alimenticias fueran divergentes– de modo a optimizar el mantenimiento de los pastos.

Más tarde en el tiempo, el hombre domesticará el caballo con vistas a cazar tanto el auroch como el toro salvaje. Una relación ternaria de naturaleza cinegética se establece para producir dos expresiones artísticas únicas: la *corrida*, en España, y la *tourada* en Portugal. Si bien ambas ponen en juego, en el marco del espacio circular del coso, la dualidad toro/caballo, sendas tauromaquias ibéricas obedecen a códigos diferentes. La tauromaquia portuguesa es profundamente nobiliaria, aristocrática, derivada del código de la caballería medieval, oponiéndose



así a la tauromaquia española, que procede de un sistema de valores plebeyo. A pesar de las diferencias intrínsecas a cada una, es evidente que el arte de enfrentarse a caballo a un astado era practicado en los dos países. La equitación llamada “a la gineta”, propia de los españoles y de los portugueses, fue elaborada para fintar y hacer frente al toro salvaje tanto en la caza como en el coso. Con el tiempo, la equitación tauromáquica ibérica original evolucionó dando lugar a dos modelos: el *cavaleiro* y el *rejoneador*. El primero remite tanto al caballero como al jinete en portugués, mientras que el segundo constituye un neologismo formado a partir del sustantivo *rejón*, esto es, el arma que da muerte al toro al final del ritual tauromáquico.

Una producción artística polimorfa se desarrolló rápidamente alrededor de estos dos imaginarios, dando lugar a una variedad de soportes que abarcaría desde trajes y vestidos populares hasta la pintura, pasando por la escultura, la música, el canto, la poesía, las novelas, o el teatro. Durante el transcurso del siglo XIX, una forma diferente al resto se impuso: el teatro *Marialva*. Asociado al fado –canto nacional del alma lusitana, derivado de esa melodía del destino que es el *fatum*– el marialvismo se une a la lengua portuguesa para producir un imaginario arquetípico único. La corrida española, mucho más tardía que su homóloga portuguesa –las reglas de esta última fueron definidas por Dom Duarte en 1434 mientras que la corrida española se codifica a lo largo del siglo XVIII– alcanzará su auge a lo largo del siglo XX. Picasso es, sin ningún género de duda, el “torero del arte”, y el binomio caballo/toro ocupará un lugar primordial en su producción pictórica. A menudo fotografiado con una montera en la cabeza, Picasso explotará toda la polisemia inherente al simbolismo tauromáquico.

Se trata, por lo tanto, de dos artes y dos semióticas derivadas de un mismo origen que se prestan con facilidad a un estudio comparativo. Ambas tauromaquias aplican dos mitologías: el mito de Mitra en oposición al mito de San Jorge. Como veremos a continuación, los artistas españoles y portugueses tratarán de explotar, cada uno a su manera, el sustrato mítico occidental.

## 1. LOS ARQUETIPOS DEL TEATRO MARIALVA

### 1.1. Marialvismo, fado y saudade

Marialva, fado y *saudade* forman el tríptico del alma portuguesa. Estos tres términos carecen de equivalente en ninguna otra lengua europea ya que proceden de una Historia nacional propia y original. Examinemos, a continuación, su significado.

De acuerdo con el *Dicionário da língua portuguesa*, el término *marialva* se define como “referente às regras de cavalgar à gineta; mulherengo, conquistador ; bom cavaleiro ; individuo de família distinta que se ocupa de cavalos e de touros e leva vida ociosa e dissoluta ...” (1080). El término es, por lo tanto, polisémico, y se asocia históricamente

al arte de la equitación “a la gineta”. Esta práctica ecuestre fue codificada en Portugal en 1434 por el rey Dom Duarte en su famoso tratado *O livro da ensinança de bem cavalgar toda a sela* (Quint y Pereira 53). Considerado el primer tratado post-antiguo europeo, el texto formula el código de la caballería y del arte de la doma equina. Los especialistas lo consideran la primera codificación de la tauromaquia ecuestre portuguesa, derivada del arte de la caza mayor –en particular del oso, el toro y el jabalí. El autor define en él los diferentes tipos de asedio al toro, al tiempo que demuestra cómo la equitación permite la unidad del cuerpo, de la mente y del alma, siendo el caballo una alegoría de esta última. Con este texto, Dom Duarte se convertiría en el padre fundador de la equitación de tradición portuguesa. En 1790, Manuel Carlos de Andrade, discípulo del marqués de Marialva, ofrece una obra ecuestre excepcional en Europa. Su tratado, de título *Luz da liberal e nobre arte de cavallaria*, se fundamenta tanto en la antigua equitación portuguesa como en la tradición ecuestre europea de origen inglés, francés e italiano. Su doctrina constituye la biblia de la Escuela Portuguesa de Arte Ecuestre de Lisboa, restaurada en 1979, y su fuente de inspiración no habría sido otra que el propio marqués de Marialva, hábil jinete especialmente ducho en el salto. No es extraño, en consecuencia, que aparezca representado en los noventa grabados incluidos en el libro, ejecutando una amplia galería de brincos a caballo. Además, se le asocia al mito de Salvaterra de Magos, que pondría un punto final al sacrificio público del toro en Portugal durante el reinado de María I. El mito es rico en significados: diversos escritos portugueses y extranjeros sobre la tauromaquia vehiculan una leyenda según la cual el marqués de Marialva, ilustre jinete del siglo XVIII, pierde a su hijo, el conde de Arcos, en el ruedo, ante la mirada del rey José I y de su despótico ministro Pombal y decide dar muerte al toro con sus propias manos. El drama, teatralizado por el dramaturgo e historiador Luís Augusto rebelo da Silva, acontece en el coso de Salvaterra de Magos. A partir de este momento, la aristocracia portuguesa se habría distanciado de los juegos taurinos y abolido definitivamente la muerte pública del toro (Pereira 83). La leyenda dicta que el propio marqués habría matado, a pie, al animal. El fado, himno del alma portuguesa íntimamente ligado desde sus orígenes al arte caballeresco, narra poéticamente este acontecimiento mítico, como prueba el célebre canto anónimo *Na praça de Salvaterra*, cuyos versos detallan cómo el marqués, “Como um herói se portou, / Sobre a fera se lançou / E, após a rês abatida / P’lo filho jogou a vida / E a sua morte vingou” (Pereira 92).

En este poema épico nacional, en el que se narran las hazañas históricas o legendarias de un héroe y de un pueblo, hallamos todos los arquetipos del fado marialva. Si el fado remite al destino, al mismo tiempo, constituye la expresión por excelencia de la *saudade*, “ce bien dont on souffre, cette douleur dont on jouit” (Viegas 6-7). Dom Duarte no sólo es el padre del arte ecuestre lusitano sino, también, el escritor de la *saudade* a través de su célebre *O Leal Conselheiro*. En ella se describe cómo, víctima de una depresión, el ilustre príncipe de la dinastía Avis evoca la tristeza en sus ensayos, considerándola uno de

los siete pecados capitales. Es en este texto donde se define la *saudade*, “ce sentiment de nostalgie emblématique de l’identité portugaise” (Quint y Pereira 19). Derivado de un sentimiento trágico ante la finitud, el fado se convierte en el arquetipo motor del imaginario portugués. Trascendiendo la Muerte, se abre ante la Vida, creando una dialéctica entre el Ser y el No-Ser, la Actuación y la No-Actuación. El canto se inscribe no ya en el presente, sino en el ayer y en el mañana. Por ello, el escritor portugués Fernando Pessoa decía, con sencillez, “Vivemos, ou da saudade ou da esperança” (193). El fado canta, así, la nostalgia de lo que fue y la esperanza de lo que será.

## 1.2. La leyenda de Severa: novela, teatro y pintura

El drama nace de la búsqueda de la trinidad, es decir, de la búsqueda del tercer elemento que unirá los opuestos para conducir al ser a la plenitud. El fado y el arte ecuestre lusitano revelan, de este modo, que el hombre es trino: cuerpo, mente y alma. Dom Duarte pone de relieve admirablemente, y antes que ningún otro en Portugal, las tres dimensiones del ser: el hombre debe ejercitar su mente, la razón y el pensamiento por medio del ejercicio de las letras y la práctica de las artes estratégicas como la caza, la equitación y la lucha, actividades todas ellas descritas y codificadas por el monarca; debe, igualmente, cuidar su cuerpo, a través de ejercicios físicos apropiados y un régimen alimenticio; y, finalmente, debe abrir su alma, su corazón, compuesto, de acuerdo con sus palabras, de cinco cámaras, siendo la central aquella en la que el alma humana se une a Dios. A través de esta visión observamos una percepción mística del fado y del arte ecuestre. Y he aquí las raíces profundas del marialvismo, que evolucionará a lo largo del siglo XIX hasta convertirse en sinónimo de un cierto tipo de masculinidad por cuanto el Marialva contemporáneo es un aristócrata bohemio. Antaño asociado al alma virtuosa, el marialvismo evoca, por lo contrario, un alma pecadora, condenada, sumida en la perdición. Es en la novela dedicada a la leyenda de la primera fadista cuando el Marialva se pervierte. El fado, si bien existe en el alma portuguesa desde la fundación de Portugal, y a pesar de que no pocos afirmen que este canto nace del mestizaje cultural que conjuga los ritmos de África y de Brasil o, incluso, de las melodías árabes, se instituye a mediados del siglo XIX. “Quelles que soient ses origines, la naissance du fado relève de la mythologie. Elle se confond avec la vie d’une femme, la *Severa* (1820-1846), prostituée du vieux quartier de *Mouraria*, qui aurait eu pour amant le comte de Vimioso” (Viegas 6). Vimioso solía practicar el noble arte de Marialva, esto es, la equitación portuguesa conjuntamente con el arte de la tauromaquia. A través de esta leyenda, el fado une lo noble y lo plebeyo en una lucha trágica de contrarios.

Es en este contexto cuando nace el teatro Marialva. Imaginado y conceptualizado por Julio Dantas (1876-1969), la obra teatral *A Severa* (1901) se inspira en la novela homó-

nima del mismo autor, y pone en escena los arquetipos del marialvismo, de modo que lo trágico y lo cómico se alimentan mutuamente. Las escenas se desarrollan en la región del Ribatejo, rica tierra rural poblada de caballos y de toros. Los primeros compases de la obra evocan el campo, donde habitan los guardianes de los toros. La ciudad es el espacio reservado a la nobleza, a los ricos terratenientes, pero también a la vida bohemia. Dos tiempos fuertes marcan la acción: la fiesta del chaleco rojo y la carrera de toros, momentos ambos de excepción en los que la plebe y la nobleza estrechan sus alianzas, opuestas socialmente, pero inevitablemente complementarias. Cada protagonista de la historia posee un espacio en el que expresar sus talentos artísticos. Severa canta en la famosa calle Capelão que la vio nacer, en el barrio de Mouraria, en Lisboa. El conde de Vimioso expresa su arte en el coso de Santa Ana, famoso templo lisbonés de la tauromaquia. Los personajes secundarios pertenecen a uno de los dos “campos” siendo el guardián del astado, de nombre Campino, quien ejerce de junción entre sendos universos. El drama surge del amor imposible entre una muchacha bohemia de los barrios populares y un aristócrata artista, convirtiéndose la lidia tauromáquica en una alegoría del coso que es la vida, lugar de enfrentamiento entre Eros y Tánatos. El juego de la seducción de los amantes, alegre e instintivo, conducirá, al término de la historia, a la muerte de Severa.

### 1.3. El caballo y el toro en el imaginario lusitano

Por medio de la figura del caballero tauromáquico, el teatro Marialva ahonda en el mito de San Jorge que no es, en sí mismo, más que una adaptación del mito de Salomón enfrentándose a la reina de los demonios, Lilith. Y es que, en ambos casos, un héroe aureolado y a caballo derrota con su lanza a un enemigo en tierra. En el caso de Salomón, el enemigo lo conforma una mujer, mientras que, en el caso de San Jorge, se trata de un dragón, bestia amenazante que remite a aquella del Apocalipsis de San Juan en la que figura el Cristo vencedor montando, igualmente, un caballo blanco. El dragón, de color negro, sustituye a la mujer maléfica, confirmando la evidente identificación entre ambas figuras; asimilación que se repite en incontables ocasiones, siendo aquellas más célebres la complicidad de Eva y la serpiente en la Biblia —el dragón no es sino una especie de serpiente— pero, también, en tantos otros escritos de los Padres de la Iglesia que comentan este pasaje o, incluso, en la misteriosa Melusina, mujer-serpiente por excelencia, sin olvidar los Guivres, o mujeres-dragón.

Al hilo de lo anterior, otra interpretación de la trinidad hombre-caballo-toro tendría aquí cabida, a partir de la triada humana mente-cuerpo-alma. El toro representaría en este caso el alma indómita, instintiva, intuitiva y marcada por un doble rostro, tan inocente como perverso; en suma, versátil. Esta estructura arquetípica es universal y aparece presente en las distintas formas de lo sagrado en Oriente y Occidente. Así, en los textos

taoístas y budistas, el alma es representada tanto por un toro, cuanto por un caballo o un elefante. En virtud de su naturaleza salvaje, el animal es progresivamente domesticado y eventualmente liberado por el hombre, encarnación éste de la mente. Esta lectura es conforme a la visión de la caballería portuguesa del siglo XV, revalorizada por el tratado de equitación del rey D. Duarte, al afirmar que el hombre es la sede del combate entre tres voluntades: la voluntad carnal; la voluntad del alma tentada, a la vez, por el vicio y la virtud; y la voluntad de la razón o de la inteligencia. Al margen de éstas, D. Duarte evoca una cuarta voluntad en liza que se opondría a la razón, y cuya naturaleza sería “tibia y conciliadora” (Quint y Pereira 170). Es, por lo tanto, una forma cuadrática la que nos es presentada. El teatro Marialva pone igualmente en escena un juego de dos opuestos: hombre/mujer y caballo/toro. ¿No son acaso, en el fondo, estos cuatro arquetipos una metáfora de las cuatro voluntades? ¿No es el hombre aquel que encarna la “Razón y el sentido”, mientras que la mujer, “tibia y conciliadora”, ilustra la “ligereza” de Eva, seducida por la tentación? ¿No es el caballo lo que se convierte en el símbolo del cuerpo, y el toro la imagen del alma indómita? Vemos así que el teatro Marialva activa los mitos fundadores de la Cristiandad, a saber, el mito de Adán y Eva, y el mito de Salomón. La mujer es responsable del castigo divino, y conduce al caos y al pecado original. Esta conclusión nos recuerda inevitablemente al célebre cuadro “L’origine du Monde”, de Gustave Courbet, adquirido para su colección por el psicoanalista Lacan. Al comer la fruta prohibida, la mujer desencadenó el juego irreversible de los contrarios —en otras palabras, el caos y la armonía de las que surgió el Mundo.

Resulta interesante constatar que esta cuaternidad universal será explotada de manera diferente por la obra pictórica de Picasso. El torero de la pintura estuvo fascinado por el simbolismo ominoso de la corrida. Una comparación entre sendos universos se impone con el fin de mejor aprehender la explotación de los arquetipos fundacionales de los mitos europeos y, sobretodo, ibéricos.

## 2. LOS ARQUETIPOS DE LA PINTURA DE PICASSO

### 2.1. Picasso, torero de la pintura

La corrida fue una de las grandes pasiones y uno de los temas favoritos de Picasso. Su pintura “tauromáquica” debuta con un homenaje a Goya: en 1898, en Madrid, copia las planchas de la *Tauromaquia* del maestro, de las que recuperará, en su propia *Tauromaquia* de 1959, los magníficos contrastes cromáticos entre la sombra y la luz. Desde el principio de su carrera, Picasso comprende que el secreto de la pintura consiste en pasar por el juego armónico de los contrarios, en una doble dimensión tanto artística como alquímica. La pintura es el fruto de la unión de lo estético y lo místico. El lenguaje pictórico dialoga con el lenguaje místico, y ambos obedecen a la regla de la dualidad, por lo que

todo pintor debe iniciarse en la técnica para aprehender en su integridad el oxímoron claro-oscuro. En un segundo tiempo, el pintor deberá conceptualizar el desgarramiento del mundo, la lucha de los contrarios, esto es, lo andrógino divino dotado de una doble faz: tinieblas y luz. El pintor se inicia, del mismo modo que los primeros alquimistas, en la realidad exterior e interior aprendiendo a utilizar el oxímoron físico –el manejo de la pareja pincel-pintura según el principio del claroscuro– y el oxímoron metafísico –la realidad de la psique humana compuesta, a su vez, de dos realidades ulteriores, el bien y el mal. El nexos con la tauromaquia es pertinente por cuanto la pareja caballo-toro representa la faz clara al tiempo que la faz oscura. El caballo es presentado en su blancura mientras que el toro representa la negrura. Dos cuadros célebres permiten corroborar lo anterior: “Corrida: la muerte del torero”, 19 de septiembre de 1933, y “Corrida: la muerte de la mujer torero”, 6 de septiembre de 1933. En las dos representaciones el pintor emblanquece al caballo y ennegrece al toro. Picasso comprende, del mismo modo que Victor Hugo, que “la création, la vie, le destin, ne sont pour l’homme qu’un immense clair-obscur” (53). El artista vio pronto que la pintura, expresión del alma en el mundo, obedecía a este principio universal. Como afirma Christian Biet, la luz no existe más que en su relación con las tinieblas: “Oxymorique, il unit, dans un seul effet, la part d’ombre du monde, le fond obscur de la nature, et sa brillance aussi bien naturelle que métaphysique” (225).

La búsqueda de la armonía de los contrarios, del claroscuro, se inscribe, así, en una tradición artística. Picasso crea el nexos de unión entre la pintura artística del Renacimiento y la pintura moderna reinterpretando el claroscuro. Este término, procedente del italiano, designa una técnica que consiste en distribuir en un cuadro la luz y la sombra de modo a envolver ciertas partes del tema –principalmente las figuras– en un juego de matices, de medias tintas y de sombras, con el fin de sugerir el relieve y la profundidad. El artista juega con los contrastes –más o menos pronunciados– entre las zonas claras y las zonas oscuras. Y son precisamente las transiciones progresivas y contrastadas de la sombra a la luz aquello que no solamente sugiere el volumen del objeto y crea la profundidad del espacio, sino lo que produce los efectos dramáticos que conceden significado al tema. El claroscuro permite, en consecuencia, aumentar la tensión, fijar los comportamientos en el momento preciso, crear una atmósfera tan armónica como misteriosa.

Para deconstruir el concepto de claroscuro del Renacimiento, y situarlo en la modernidad, Picasso se enfrentará a un monumento de la tradición, Diego Velázquez, español como él. El desafío es mayúsculo, pero el contexto de su pintura no le deja opción. El descubrimiento de la fotografía, del arte de la cartelería, y la emergencia del psicoanálisis permiten al pintor español una nueva exploración de la dualidad, del juego de opuestos, en la que toda preocupación por el realismo, propia de los pintores del siglo XVII, ha desaparecido. Picasso no respetará ni la proporción ni la similitud: un rostro

se compondrá de dos puntos por ojos, y de líneas por nariz y boca. Los personajes son, así, simplificados y desestructurados. Pero, sobretodo, la historia que narra Picasso en su cuadro no entronca ya con el registro de la ilusión, ni busca hacernos creer que aquello que tenemos ante nuestra mirada constituye una escena. Lo que nos revela es su mundo interior, haciéndonos partícipes de lo bizarro de su pensamiento. Dicho pensamiento es caprichoso, imprevisible e inconstante, y podemos pensar que es por esta razón por la que Picasso realiza 59 cuadros allí donde Velázquez tan sólo necesita uno.

## 2.2. El imaginario tauromáquico español

La interpretación del binomio caballo/toro es obviamente polisémico y se inscribe, igualmente, en el imaginario de la corrida española, siendo ésta construida en oposición con la corrida portuguesa. La corrida hispánica comienza con un desfile de todos sus artistas: el *paseo* o *paseillo*. A la hora prevista, el presidente muestra al público un pañuelo blanco; al ritmo de un *pasodoble*, el cortejo se presenta de manera armónica, precedido por los *alguaciles* –o *alguacilillos*. Vienen, en primera fila, los *matadores*, por orden de antigüedad en el oficio; a la izquierda –en el sentido de la marcha– el de mayor experiencia, a la derecha, el segundo de mayor experiencia; y en el centro, el más joven. Si un torero es presentado por primera vez en la plaza, avanza entre el séquito con la cabeza desnuda; en caso contrario, portara la tradicional *montera*. Tras ellos, marchan los *peones* y los *picadores*, todos ellos, también, siguiendo el orden descrito anteriormente. Vendrán, después, los *monosabios* –los asistentes de los picadores– y los *areneros* –esto es, los empleados del coso taurino. El *tren de arrastre* –el atelaje de mulas encargado de tirar el toro una vez muerto– será el último en desfilar.

Comienza, entonces, la hora del combate, en castellano, la hora de la *lidia*. Una corrida formal comprende, en principio, la lidia de seis toros. Para cada uno de ellos, la lidia se desarrolla de acuerdo con un protocolo distribuido en tres partes, llamadas *tercios*. Tras la salida del toro, el matador y sus peones efectúan una serie de pases con el *capote* –pieza de tela generalmente de color granate por el exterior y oro (o azul cielo) por el interior– que ejerce de señuelo. Es durante esta primera parte que el picador –montado sobre un caballo guarnecido con protecciones– pica el toro según unas reglas precisas. El segundo *tercio* consiste en plantar en lo alto de la cruz del toro las *banderillas*. El último *tercio* constituye el duelo final. La *faena* de muleta es el trabajo a pie del matador ayudado de un señuelo de tela roja, denominado *muleta*. La faena de muleta es aquella que prepara al toro para la muerte.

Al comparar sendas tauromaquias ibéricas, resulta sencillo demostrar que ambas se oponen en virtud de una concepción diferente tanto de los binomios caballo/toro, como

Eros/Tánatos. En ellas, el caballo no desempeña la misma función ni ocupa el mismo espacio. El caballo del jinete portugués es un caballo de guerra en la más pura tradición caballeresca: es el héroe del enfrentamiento y se caracteriza por su excepcional habilidad, convirtiéndose en un bailarín estrella capaz de ejecutar todo tipo de suertes o asaltos. Es, además, objeto de un entrenamiento del más alto nivel dictado por los principios de la alta equitación. Esencialmente, son caballos de raza ibérica del tipo barroco lusitano, pura raza españoles, o mestizos ibéricos. Por el contrario, el caballo del picador es un subalterno, de condición física modesta, que posee una práctica de la equitación reducida a lo esencial dado que está exclusivamente destinado a soportar los envites del toro. Las protecciones que lo cubren tienen por fin evitar que sea destripado. Son caballos pesados capaces de soportar choques violentos, cuyos ojos les son vendados. Mientras que el caballo portugués es ágil, flexible, y hábil, el caballo español es estático, rígido y torpe por cuanto la estructura de su protección lo hace vulnerable a las caídas. Ambos équidos ocupan el espacio de manera diferente: el galope del primero le lleva a moverse en toda la topografía circular del coso, mientras que el segundo ocupa un espacio firme durante la pausa de la pica. Los toros son, igualmente, diferentes. El toro portugués es más pesado y sus cuernos se revisten de fundas para evitar que hiera al caballo. El toro español, sin embargo, es más ligero y sus cuernos están desnudos y afilados. La corrida portuguesa es ecuestre mientras que la corrida española es pedestre. Asimismo, el enfrentamiento con la muerte es, también, totalmente opuesto. La corrida portuguesa ha adoptado progresivamente una muerte simbólica. Son los acróbatas taurinos o *forcados* aquellos que matan simbólicamente al toro al enfrentarse a él con sus propias manos reconstituyendo, con ello, ritos cretenses —ciertas ánforas griegas representan hombres tomando el toro por los cuernos a la imagen de los *forcados* portugueses. En el coso español, la muerte es real. El torero da muerte al toro con un *estoque* o espada estrecha en una suerte de rito mitraico.

### 2.3. Centaurización y minotaurización

Es en el seno de este imaginario mitológico que Picasso construye su concepción de la pintura moderna. Sus estudios pictóricos ahondan en una reflexión sobre la dimensión ominosa de la fiesta tauromáquica. En una entrevista con Genièvre Laporte sobre su pasión como *aficionado*, expone, para justificar el espectáculo de la muerte del toro, la relación que ésta posee con la emoción que suscitaba en él la supervivencia del culto a Mitra, hasta el punto de que la entrevistadora afirma que “ce fut une croyance aux forces mystérieuses du monde que je découvris en lui” (Musée Picasso Paris 29).

La entrevista muestra que Picasso ahonda en la mitología para alcanzar una Verdad última. El culto de Mitra no explica por sí solo en su totalidad la fuerza que tiene la tauromaquia en su pintura. De ahí que decida explorar, igualmente, de manera más con-



vincente, dos otros mitos opuestos: el mito del minotauro y el mito del centauro. Picasso los asociará de manera simétrica en su célebre dibujo fechado el 23 de mayo de 1923, titulado “El minotauro enamorado de la mujer centauro”. ¿Qué vemos en ella? Dos naturalezas diferentes entrelazadas. En el imaginario ecuestre antiguo y contemporáneo, el centauro simboliza la sabiduría y la armonía. En la mitología griega, Chiron es un centauro, hijo de Cronos y de la océanide Filira. Contrariamente a otros representantes de su especie, es inmortal, y su reputación se basa en su cordura y conocimientos. A Chiron le es confiada la educación de numerosos héroes que se convertirán en sus discípulos, en particular Aquiles, Asclepios y los Dioscuros. Chiron ofrecerá a Aquiles una educación física e intelectual armoniosa. Le instruirá en el arte cinegético: el dominio de jabalíes, osos, tigres y leones, todos ellos, sin armas. Le enseñará a domar las fuerzas de la naturaleza: andar sobre el hielo y atravesar la corriente de los ríos. Lo iniciará, igualmente, en las artes marciales, la música, la medicina y en los secretos de las plantas medicinales. Finalmente, le dará una educación moral basada en la justicia, en la resistencia a las pasiones y en la moderación. En definitiva, Chiron hace de Aquiles un héroe perfecto.

La idea de que la centaurización induce a la armonía del cuerpo y del espíritu se encuentra de nuevo en el arte ecuestre contemporáneo. En 1863, el conde Savary de Lancosme Brèves redacta una *Théorie de la centaurisation*, destinada a los aprendices de jinetes, en la que afirma que, a través de las lecciones que siguen, “le cavalier et le cheval arriveront à l’union morale et à l’union physique et n’auront dans le travail qu’une seule intelligence, qu’un seul centre de gravité” (34).

Cuando caballero y caballo se funden en uno solo en virtud del uso armónico de sus manos, del equilibrio y de las piernas, se culmina la centaurización. El centauro es, por consiguiente, símbolo de sabiduría y de armonía, al contrario que el minotauro. De acuerdo con la mitología griega, el minotauro es un monstruo fabuloso dotado del cuerpo de un hombre y la cabeza de un toro, esto es, un medio-hombre, o un medio-toro. Por cuanto considera al minotauro un monstruo, un error de la naturaleza, el rey Minos pide a Dédalo que construya un palacio laberíntico en el que la bestia vivirá oculta, sin conseguir hallar jamás la salida. Cada nueve años, Egeo, rey de Atenas, estará obligado a ofrendar siete muchachos y siete muchachas al Minotauro, que se alimentará de carne humana.

Es posible concluir que, desde el punto de vista simbólico, es evidente que minotauro representa al hombre dominado por sus pulsiones instintivas, dando lugar a una dualidad natural: locura vs cordura. Con todo, es importante señalar que, en ambos casos, existe una unión entre la humanidad y la animalidad. Se deduce que el relato mítico da cuenta de la existencia tanto de una humanidad, como de una animalidad, benéfica y maléfica, fasta y nefasta. En el cuadro de Picasso, el minotauro cae enamorado de la

mujer centauro, de modo que un binomio de opuestos se construye de manera simétrica: por un lado, hombre-mujer, y por otro toro-caballo. Según la psicología de las profundidades de Yung, nos encontramos frente a una forma cuaternaria. De acuerdo con el psicoanalista, el número cuatro constituye un arquetipo de la totalidad y el propio Yung dedicará toda su vida a dilucidar la recurrencia de esta forma psicoide en textos y obras pictóricas. Picasso, a su vez, parece igualmente obsesionado por estos dos binomios antagonistas, llegando incluso a producir una variedad de cuadros que pondrán de relieve la lucha de los opuestos. Con ello, el malagueño parece querer decirnos que la verdad, en pintura, como en la vida real, pasa por la búsqueda de la armonía entre dos parejas opuestas: feminidad-masculinidad; actividad-pasividad; animalidad fastuosa y animalidad nefasta. Yung descubrió, a través del estudio de los textos alquímicos de Oriente y de Occidente, que la cuaternidad se expresaba bajo formas muy diversas, y evocaba de la siguiente manera la búsqueda de Ostanés: « Sauve-moi, ô mon Dieu, car je me trouve entre deux clartés exaltées qui sont connues pour leur méchancetés et entre deux lumières faibles ; chacune d'elles m'a atteint et je ne sais pas comment me sauver d'elle » (33). Este análisis resultará, en consecuencia, útil para conceptualizar la pintura de Picasso al mostrar cómo el artista se enfrentó, en primer lugar, a la dualidad: el retablo *Toro y Caballo*, 1921; en un segundo tiempo, a la trinidad: *Mujer, toro y caballo*, 14 de abril de 1935. En tercer lugar, en 1933, pintando dos cuadros opuestos: *Corrida: la mort du torero* y *Corrida: la mort de la femme torero*. Y por último, el mismo año, compondrá su obra cuaternaria del *Minotauro enamorado de la mujer centauro*. Tal evolución artística es admirable desde el punto de vista de la psicología de las profundidades por cuanto subraya la búsqueda del modelo perfecto, de la verdad absoluta, la unión de los opuestos y, en consecuencia, de la Totalidad.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Biet, Christian. "Les impasses de la lumière: le clair-obscur". *Le siècle de la lumière 1600-1705*, Christian Biet y Vicent Julien, eds. Paris: éditions ENS, 1997. 225-246.
- Clottes, Jean. *Les chamanes de la préhistoire*. Paris: La maison des roches éditeurs, 2001
- Dicioário da língua portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2006.
- Hugo, Victor. *Œuvres complètes*. Paris: Calmann-Lévy, 1901. Tomo XLVI.
- Musée Picasso Paris. *Sous le soleil de Mithra*. Paris: éditions Musée de Picasso, 2002.
- Pereira, Carlos. "Tuer ou ne pas tuer, dialectique de la tauromachie portugaise". *Toréer sans la mort?*, ed. Carlos Pereira y Jocelyn Porcher. Paris: Éditions QUAE, 2011. 82-107.
- Pessoa, Fernando. *Sebastianismo e Quinto Império*. Lisbonne: éditions Atica Prosa, 2011.
- Quint, Anne Marie y Pereira, Carlos (eds. y trads.). *Dom Duarte. Le traité des équitations. Le livre qui enseigne à bien pratiquer toute équitation*. Arles: éditions Actes Sud, 2016.
- Savary de Lancosme Brèves, Louis-Stanislas (Cte.). *Théorie de la centaurisation*. Paris: éditions Librairie militaire, 1863.
- Viegas, João. *Le fado, une anthologie*. Paris: éditions Michel Chandeigne, 2000.
- Yung, Carl Gustav. *Mysterium conjunctionis*, Paris: éditions Albin Michel, 1980.





SUSANA GUERRERO SALAZAR<sup>1</sup>

Universidad de Málaga - *salazar@uma.es*

Artículo recibido: 7/11/2016 - aceptado: 23/12/2016

## EL HOMBRE LOBO COMO PROTAGONISTA EN EL CINE ESPAÑOL (1968-2004)

### RESUMEN

El presente artículo describe el mito del hombre lobo en el cine español en un total de doce películas, desde su primera aparición (1968) hasta 2004, año de la última versión cinematográfica en la que el licántropo es protagonista. El objetivo es analizar el papel de este monstruo, híbrido entre animal y humano, en películas de tratamiento serio, con la finalidad de determinar la relevancia de este personaje, su evolución y las aportaciones que el cine español ha hecho a este mito.

**PALABRAS CLAVE:** hombre lobo, animal, monstruo, mito, cine español

### ABSTRACT

This article describes the myth of the werewolf in twelve Spanish films, spanning from the lycanthrope's first appearance in 1968 to its most recent protagonism in a 2004 production. I analyze the role of this monster, a hybrid between the animal and the human, in films belonging to the more 'serious' genres, in order to determine both the relevance of this character and its evolution and how Spanish cinema has contributed to shaping the myth.

**KEY WORDS:** werewolf, animal, monster, mith, Spanish cinema

---

<sup>1</sup> Susana Guerrero Salazar (Málaga, 1969) holds a PhD in Hispanic Philology (1996) and is an associate professor at the Department of Spanish, Italian and Romance Philology, Literary Theory and Comparative Literature at the University of Málaga. She teaches at the Faculty of Media Studies and amongst her research fields include discourse and image analysis.

## EL SIMBOLISMO DEL HOMBRE LOBO

En un intento de dar respuestas a los aspectos más enigmáticos o estremecedores del mundo, la imaginación colectiva transforma simbólicamente la realidad en seres monstruosos, que forman parte del bagaje cultural de todas las épocas y de todas las civilizaciones. Estos representan el mal, la fuerza, la exaltación afectiva de los deseos y de las intenciones impuras. Son, por excelencia, los oponentes, los adversarios del héroe, pues representan la desviación de la norma y la transgresión de las leyes, y suponen un desafío contra la naturaleza y la racionalidad. Simbolizan el caos, las tinieblas y todos nuestros miedos más profundos. Desempeñan una función catártica: a través de ellos, el ser humano proyecta sus preocupaciones y temores más variados y escenifican, de un modo indirecto, el mal y el sufrimiento (Guerrero Salazar y Núñez Cabezas 2006: 347).

La diferencia principal entre el animal y el monstruo es que el primero mata para alimentarse, mientras que el segundo no se sacia y por ello devora constantemente. En los relatos tradicionales, con frecuencia, algunos animales, sobre todo aquellos que suponen una amenaza para los seres humanos, adquieren rasgos monstruosos<sup>2</sup>.

La zoantropía o el hombre que se transforma en animal es un mito común a muchas culturas y representa el miedo a la parte irracional y malvada que subyace en cada individuo. Es el eterno conflicto manifestado en la novela de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886). El cine ha hecho múltiples versiones de este relato (Balló y Pérez 237-240 y Guerrero Salazar y Núñez Cabezas 2006: 352-253), como *El lobo humano* (*The Werewolf of London*, Stuart Walker, 1935), una de las primeras aportaciones al mito de la licantrópía que bebe en las fuentes de la obra de Stevenson (Losilla 81-82).

El hombre lobo encarna una doble amenaza. Por un lado, la interna, debido al sufrimiento que le genera esa parte monstruosa de sí mismo que es incapaz de controlar; por otro, la externa, ya que, como ser monstruoso, genera terror en todo su entorno. A pesar de todo, es un ser vulnerable, a través del cual se manifiesta la dicotomía que Nietzsche desarrolló con Apolo (equilibrio)/Dionisio (caos), pues, como explica Losilla (20), resulta “un ser perteneciente a los abismos de los dionisiaco que adopta las formas apolíneas de lo antropomorfo para poder convivir entre los humanos”. Simboliza, como sintetiza Duclos (141), la naturaleza indomable del individuo:

---

<sup>2</sup> Intentar clasificar los animales monstruosos es tarea ardua, pues los hay terrestres, aéreos y acuáticos, con rasgos desmesurados, con los miembros multiplicados; unos son híbridos de diversos animales; otros, de animales y humanos, y algunos podrían ser incluidos simultáneamente en varios grupos (Guerrero Salazar y Núñez Cabezas 1999 y 2000).

Of course, the wolf is one of the most traditional totemic animals, and its function is to focus violence upon a specific object, to act as a catalyst for the passions, and to free the human element, as distinct from nature. But, by creating an unpredictable, inexorable vacillation between man and animal, the werewolf suggests, on the contrary, that human desire will never be freed from its wild, untamable origins.

## 1. ORÍGENES DEL MITO

Los seres monstruosos han pasado por tres etapas (Guerrero Salazar y Núñez Cabezas 2006: 347): en primer lugar, la preliteraria, basada fundamentalmente en la tradición oral; en segundo lugar, la literaria, que se consolida en el siglo XIX gracias a la recopilación de cuentos populares y a las novelas del denominado estilo gótico (Díaz Maroto (10-21)<sup>3</sup>; y, en tercer lugar, la de los medios de comunicación de masas, que despunta a comienzos del siglo pasado.

El mito del licantrópo, aunque es universal, conoce distintas versiones (Guerrero Salazar y Núñez Cabezas 2006: 353), está muy vinculado a la superstición y a la práctica de la magia negra. Aunque hay leyendas de mujeres lobas, el mito es esencialmente masculino (Wisker 209-216 y 222). Las causas por las que un humano se convierte en hombre lobo son varias: ingerir plantas tradicionalmente vinculadas a los lobos y a la magia negra, beber en el mismo lugar donde lo ha hecho un lobo, dormir desnudo a la luz de la luna llena, usar una prenda de piel de lobo, por el mordisco de otro hombre lobo, por tener relaciones sexuales con un hombre lobo, por nacer después de mellizos o gemelos o por ser el séptimo hijo varón.

El origen del mito suele situarse en la leyenda de Licaón, rey de la Arcadia que, según Ovidio, fue transformado por Zeus en un lobo como castigo por haberle ofrecido un niño en sacrificio (Balló y Pérez 241-242). La leyenda del licántropo ha proliferado fundamentalmente en ámbitos ganaderos en los que el ataque de los lobos era usual. En Francia, Alemania, Escandinavia y algunos países de Europa occidental la transformación es causada por una prenda confeccionada con piel de lobo. En el folclore gallego y portugués y en el de Uruguay, Argentina y Brasil, es el séptimo de los hijos varones el que porta la maldición. En España estas leyendas circulan, sobre todo, por Galicia, Extremadura, Castilla y León.

En la Edad Media se suceden los relatos del hombre lobo como un ser atormentado, bueno y enamorado. Con el paso al Renacimiento, el mito adopta tintes más perversos y el hombre

---

<sup>3</sup> Resulta de interés la antología de seis cuentos sobre licántropos compilada por Molina Foix (1993) y el estudio de Baring Gould (2004), publicado en 1865, donde se recogen numerosos relatos sobre licántropos.

lobo se convierte en un monstruo caníbal, lujurioso, violento y cruel, que hace pactos con el diablo. Pero será en el siglo XIX, cuando el mito se arraigue en la literatura, coincidiendo con la aparición de obras como *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) o *Dracula* (Bram Stoker, 1897). Surgen así distintos relatos literarios sobre licántropos (aunque ninguno con la trascendencia de la novelas nombradas), como *Hughes, el hombre lobo* (Sutherland Menzies, 1938), *Wagner, el hombre lobo* (George W. M. Reynolds, 1846), *El líder de los lobos* (Alejandro Dumas, 1857), etc., aunque es *El hombre lobo de París* (Guy Endore, 1933), el que muestra elementos claves del licántropo moderno, como su incapacidad para impedir la transformación y el deseo incontenible de sangre; es una obra más transgresora que trata de un depredador que encarna el prototipo de hombre maldito capaz de corromper el alma de una mujer (una metáfora sobre el pecado, lo irracional de la libido y las posibilidades del sadismo).

## 2. EL HOMBRE LOBO Y LAS CONVENCIONES CINEMATOGRAFICAS

El cine de terror es un género cinematográfico que se caracteriza por su voluntad de provocar en el espectador sensaciones de pavor, disgusto, repugnancia... Sus argumentos frecuentemente desarrollan la violenta intrusión, en un ámbito calmado, de alguna fuerza, personaje o evento, a menudo de orígenes desconocidos. Este género, como cualquier otro, sufre las influencias de su momento histórico, creando así figuras metafóricas asociadas a una cultura y una época concretas, por ejemplo, en el cine americano el monstruo comienza encarnando el mal interior; a partir de la crisis de 1929, simboliza los terrores cotidianos y la inquietud por el futuro; tras la segunda guerra mundial y con los adelantos científicos, representa la amenaza exterior (miedo a la bomba atómica, a la violación de la naturaleza), etc.

El licántropo fue uno de los monstruos más en boga en los años 40, de hecho, la versión del mito que conocemos procede del cine (no de la literatura, como es el caso de Frankenstein o Drácula), que ha fijado los siguientes rasgos: la licantropía, como el vampirismo, es hereditaria y contagiosa, la transformación se debe a la mordedura de un lobo maldito, solo se le mata con balas de plata, actúa de noche, se transforma con la luna llena, ataca al azar e indistintamente a animales y a seres humanos, suele amanecer desnudo y sin recordar nada, cuando toma conciencia de su mal, procura mantenerse encerrado o encadenado para evitar causar daño. Se nos presenta, por tanto, como un ser patético, dominado por un destino que no controla.

Aunque son muchas las versiones de esta leyenda que han sido llevadas al cine<sup>4</sup>, destacamos *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, 1941), por la influencia que tuvo en el cine español

<sup>4</sup> La película muda *The Werewolf* (1913, Henry MacRae) es la primera de la serie de monstruos de la Universal, pero sus copias se destruyeron en el incendio de 1924. En *Werewolf of London* (1935) persiste el fondo



a través de Jacinto Molina. Se trata de una película con una ambientación tenebrosa y cercana al estilo gótico, que trata desde un punto de vista distinto al personaje del licántropo, cuyo intérprete, Lon Chaney Jr., logró una caracterización memorable que repetirá posteriormente en otras películas de la Universal. Esta cinta se acredita a menudo como la que fijó varios aspectos de la leyenda que se mantendrían cinematográficamente, entre ellos, la invulnerabilidad a armas que no son de plata, el contagio de la maldición, la asociación con la luna y el conflicto entre la ciencia y la superstición.

### 3. EL CORPUS CINEMATOGRAFICO

El cine de género fantástico y/o terror producido en España entre los años 60 y 70 se conoce como «fantaterror», cuyos principales cultivadores son Jesús (Jess) Franco, Narciso Ibáñez Serrador, Jacinto Molina (artísticamente conocido como Paul Naschy), Antonio Gracia José —alias Pierrot— León Klimovsky y Amando de Ossorio. Se trata de un cine de serie B que imita el cine de terror que se hacía en Inglaterra y en Estados Unidos. En España alcanza su apogeo con el licántropo, interpretado fundamentalmente por Paul Naschy, quien, además, escribió gran parte de los guiones (Agudo y Gómez 2009). A continuación vamos a centrarnos en las doce películas españolas que tienen como protagonista a este personaje<sup>5</sup>.

El terror gótico y de monstruos clásicos se inaugura en el cine español con *La marca del hombre lobo* (1968, director Enrique López Eguiluz, guion Paul Naschy, coproducción entre España y Alemania), la primera película de toda una saga (1968-1996) en la *Jacinto Molina* encarna al hombre lobo (Díaz Maroto 46-67 y Gómez Rivero 97-140). El personaje está inspirado en Lon Chaney Jr. (ambos viven torturados por la maldición, son generosos y procuran ayudar a sus semejantes, aunque esto suponga la autodestrucción); trata de un joven polaco, Waldemar Daninsky, que por salvar a un amigo de la familia es mordido por un hombre lobo y recibe la maldición. La película bebe de obras clásicas, como *Frankenstein y el hombre lobo* (1943), pues el licántropo es despertado por unos ladrones de tumbas y se mezclan diversos monstruos; *El lobo humano* (1935), ya que el primer licántropo es contaminado en el Tibet; y *El hombre lobo* (1941), dado que la estructura general es similar.

---

melodramático y el licántropo muere por amor. Mayor repercusión tuvieron *Frankenstein y el hombre lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943) y *La maldición del hombre lobo* (*The Curse of The Werewolf*, 1961); esta última es la primera en color y la única de la productora británica Hammer sobre el licántropo (Berruezo 2001: 21).

<sup>5</sup> Dejamos aparte aquellas en las que aparece como personaje secundario, como en *Drácula contra Frankenstein* (1972, guion Jesús Franco y Paul D'Ales, coproducción España y Francia), película de serie B bastante anárquica y difícil de clasificar, con prolongados silencios y no exenta de erotismo, donde al final aparece un licántropo que se enfrenta a Frankenstein.

*Los monstruos del terror* (1969, directores Tulio Demicheli y Hugo Fregonese, guion Paul Naschy, coproducción Italia, Alemania y España) es el título de la tercera entrega de la saga Waldemar Daninsky<sup>6</sup>. La película se acerca a la ciencia ficción (debido a la popularidad en ese momento de las producciones sobre extraterrestres a nivel mundial) y hace referencias al cine de la Universal. Cuenta cómo un extraterrestre llega a la tierra y resucita a los grandes monstruos para dominarla. Waldemar Daninsky, una vez que ha vencido a la momia, a Frankenstein y al extraterrestre, es destruido mediante balas de plata por su amada, que muere junto a él.

En *La furia del hombre lobo* (1970, director José María Zabalza, guion Jacinto Molina), Waldemar es un profesor universitario que es mordido por un Yeti en el Tibet y convertido en hombre lobo (lo que recuerda a *El lobo humano*), maldición que se hace patente mediante la marca de un pentágono; asesina a su mujer, que le es infiel, y acaba con su propia vida por accidente; con posterioridad, es resucitado por una científica que lo controla mentalmente y lo fuerza a combatir con su esposa, también resucitada y convertida en mujer lobo<sup>7</sup>. Aunque es considerada para algunos la película más mediocre de la saga Daninsky (Gómez Rivero 2010: 107-109), sin embargo, introduce una serie de variables que difieren de las otras entregas: Daninsky es un profesor y no un noble, la causa de la licantropía es el mordisco de un Yeti, Waldemar está casado, aparece una mujer lobo, el licántropo mata a su esposa por haber sido traicionado por ella y el tratamiento de la resurrección humana se realiza mediante el uso de la ciencia.

*La noche de Walpurgis* (1971, director León Klimovsky, guion Paul Naschy, coproducción España y Alemania) lanza a la fama a Paul Naschy fuera de nuestras fronteras (Gómez Rivero 109-113). Se trata de un relato de terror donde el licántropo convive con los vampiros y está presente el satanismo. Será la mujer de Waldemar quien acabe con su maldición (contraída en el Tibet, lo que entronca con la cinta anterior), utilizando la cruz de plata confeccionada con el cáliz fundido que se utilizó en la última cena, elemento de la mitología personal de Molina. En esta ocasión el personaje es menos afable y más oscuro; además, es invulnerable incluso cuando está en estado humano.

La película *Dr. Jekyll y el Hombre Lobo* (1971, director León Klimovsky, guion Paul Naschy), es un homenaje a *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y a *Drácula* de Stoker. La originalidad del personaje estriba en triplicar su personalidad (Waldemar, Licántropo y Hyde). La película se desarrolla en dos partes. La primera transcurre en Transilvania, donde Wal-

<sup>6</sup> La segunda es una película que no llegó a terminarse, *Las noches del hombre lobo* (1968, René Govar, coproducción España y Francia).

<sup>7</sup> Aunque los casos de mujeres lobos son bastante excepcionales, ya había un precedente en la Universal, la película *She-wolf in London* (1946).

demar se enamora de una joven que decide llevarlo al doctor Jekyll para que lo cure de la licantropía. La segunda acontece en Londres, donde el doctor aplica una sustancia a Waldemar que desdobra su personalidad; surge así su “alter ego”, Míster Hyde, que comete toda clase de atrocidades. Finalmente morirá a causa de la balas de plata y yacerá junto a su amada muerta.

*El retorno de Walpurgis* (1973, director Carlos Aured, guion Jacinto Molina) toma este título para aprovechar la fama de *La noche de Walpurgis*, aunque realmente no sigue la trama. Es más un melodrama que una película de terror, por el tratamiento a la soledad del protagonista y a su relación con las mujeres. La película comienza en la Edad Media, cuando la condesa Bathory, condenada a arder en la hoguera por brujería, lanza una maldición sobre los Waldemar. La cinta retoma la acción a principios del siglo XX, cuando Daninsky adquiere la marca del hombre lobo en la noche de Walpurgis. Sus asesinatos son achacados a un psicópata huido que ronda la región y que, finalmente, morirá a manos del licántropo, el cual perece cuando la amada le asesta una puñalada con una cruz de plata en forma de daga. Observamos que conforme avanzan las películas de la saga, también lo hace la violencia de los crímenes y los elementos gore.

*La maldición de la bestia* (1975, director Miguel Iglesias Bonns, guion Paul Naschy)<sup>8</sup> es una película a caballo entre el cine fantástico y el de aventuras; aunque huye de la ambientación gótica, presenta una mezcla de elementos característica de los guiones de Jacinto Molina (bandidos tibetanos, hechiceras, el abominable hombre de las nieves...), con referencias eróticas y elementos gore. Es la única película de la saga que termina con final feliz, pues Waldemar se cura de la maldición (adquirida al ser mordido por una mujer bestia en el Tíbet) mediante una planta curativa (elemento que ya aparece en *El lobo humano*).

*El retorno del hombre lobo* (1980, director Paul Naschy, guión Paul Naschy) es una película clásica en el planteamiento argumental, que recopila guiones anteriores, sobre todo *La noche de los Walpurgis* y *Doctor Jekyll y el hombre lobo*. Comienza en el siglo XVI, cuando la condesa Bathory, acusada de vampirismo, es condenada junto a otros súbditos, entre ellos el licántropo Waldemar, cuyo corazón es atravesado con la Cruz de Mayenza y su rostro cubierto con una máscara. La acción se traslada a la actualidad, donde la condesa y Waldemar son resucitados y empiezan a sucederse una serie de ataques. Finalmente, este será asesinado por su amada, quien, tras atravesarle el pecho con una cruz de plata, prende fuego a la habitación para morir junto a él.

<sup>8</sup> Molina recibió por esta película el premio a la mejor interpretación masculina en el Festival de Sitges.

*La bestia y la espada mágica* (1983, dirección y guión de Jacinto Molina, coproducción entre España y Japón) mezcla componentes del cine de terror de la época con rasgos de la cultura japonesa antigua (batallas con ninjas y samuráis, sistema feudal, brujería, enfrentamiento con un tigre...) Los diálogos están bastante más elaborados que en las demás películas de la saga y es la única en la que no aparecen vampiros. Más allá de lo fantástico, se profundiza en el fondo histórico que recorre épocas y lugares muy diferentes. La acción comienza en el año 938, cuando una bruja lanza una maldición sobre la estirpe de los Daninsky: el séptimo hijo que nazca en luna llena será señalado con la marca del hombre lobo (para hacer efectiva la maldición, la bruja utiliza un cráneo de lobo con el que muerde la barriga de la mujer de Waldemar, que estaba embarazada). La acción pasa a Toledo, donde un sabio judío revela a Waldemar que en Japón puede hallar la cura a la maldición. En este país, un sabio intenta curarlo mediante una pócima, pero falla; finalmente, es la amada la que lo destruye mediante una catana de plata que surge de las entrañas de la tierra.

*Licántropo: el asesino de la luna llena* (1996, director Francisco Rodríguez Gordillo, guión Paul Naschy, con diálogos adicionales de Rory Mullen), secuela de *La marca del hombre lobo* (1968), es la última aparición de Molina en la gran pantalla encarnando a Waldemar Daninsky. Se trata de una obra con un tratamiento más serio y realista, donde prima el suspense más que la visión del hombre lobo, que no aparece hasta bastante avanzada la película, derivando la historia hacia un grupo de malvados adolescentes, a través de los cuales se incorpora una reflexión sobre el terror en la calle y los asesinos en serie (tema expresado de otro modo en *El retorno de Walpurgis*). Asistimos al enfrentamiento entre el horror sobrenatural, debido a la intolerancia, y el horror cotidiano que produce un ambiente opresor y puritano. Hay un desdoble de la personalidad del protagonista, quien no recuerda sus crímenes ni es consciente de sus transformaciones. Desaparece su papel de seductor (fruto de la edad avanzada de Molina) y se muestra como un padre de familia, felizmente casado y escritor de novelas de terror. El motivo de la maldición es diferente, pues se trata de una superstición gitana, según la cual el tercero de unos trillizos sufre el estigma. También es distinto el desenlace, pues el licántropo es asesinado por su doctora y no por la amante.

Hasta aquí la saga de Waldemar Daninsky<sup>9</sup>. Otro bloque muy distinto lo conforman dos películas basadas en sendas novelas, las cuales tratan sobre un caso real ocurrido en

<sup>9</sup> Existe otra película, *El aullido del diablo* (1988), cuyo guión y dirección son de Molina, aunque no llegó a estrenarse y no pertenece al ciclo de Waldemar Daninsky. Tampoco lo son sus actuaciones cómicas, como su aparición en la comedia infantil *Buenas noches señor monstruo* (1982, Antonio Mercero), protagonizada por el grupo Regaliz, o el cameo en *Aquí huele a muerto... (¡pues yo no he sido!)*, protagonizada por Martes y trece (1990, Álvaro Sáenz de Heredia).

tierras gallegas a mediados del siglo XIX, conocido como *El Hombre Lobo de Allariz*, un buhonero (Manuel Blanco Romasanta), que sufría epilepsia y que devoró al menos a once personas, porque, según él, era víctima de una maldición familiar que lo convertía en lobo. La primera es la película *El bosque del lobo* (1970, director Pedro Olea, guión Pedro Olea y Juan Antonio Porto), basada en la novela *El bosque de Ancines* (Carlos Martínez-Barbeito, 1945). La película sigue de cerca los hechos reales cambiando los nombres: Benito Freire es un vendedor que deambula por una supersticiosa Galicia, sufre convulsiones que le llevan a cometer horribles fechorías, por lo que se cree a sí mismo un hombre lobo; finalmente será descubierto por los lugareños y el sacerdote. La cinta, que ahonda en una mente criminal, entre la crónica de sucesos y el estudio antropológico, es actualmente considerada un clásico de la cinematografía española de su época, donde se da un tratamiento más naturalista y realista al fenómeno de la licantropía.

La segunda película es *Romasanta, la caza de la bestia* (2004, director Paco Plaza, guión Elena Serra, Alberto Marini), basada en la novela de Alfredo Conde, *Romasanta: Memoria incierta del hombre lobo*. En este caso la historia difiere bastante de los hechos reales: el protagonista se define a sí mismo como un lobo que en ocasiones se transforma en hombre (de hecho, en la película asistimos a una única transformación y es la del animal en humano). Cuando es capturado alega en su defensa que es víctima de la maldición por ser el noveno hijo varón. Los aldeanos exigen que se le castigue como un asesino, sin embargo, los burgueses creen que padece una enfermedad mental que le hace creer que es un licántropo. Finalmente, la amada lo asesina con un puñal de plata, manteniendo así las convenciones del mito y apartándose de la historia real.

#### 4. CONCLUSIONES

A diferencia de Frankenstein o Drácula, el mito del hombre lobo no posee una novela clave que haya sentado las bases de la leyenda, sino que ha sido el cine quien ha ido perfilando el personaje, convirtiendo el amor en el hilo conductor de la historia, haciendo que sintamos compasión por el licántropo, que se ve atrapado a causa de una maldición (vinculada a la superstición, a la práctica de la magia negra, etc.). El personaje irá evolucionando hasta convertirse en una bestia cada vez más irracional y sanguinaria.

En el cine español, hasta la fecha, el personaje del hombre lobo ha protagonizado doce películas, la primera en 1968 y la última en 2004, las cuales pueden dividirse en dos grupos bien diferenciados.

El primero de ellos consta de diez películas de la saga de Waldemar Daninsky, el licántropo más longevo de la historia, interpretado por Jacinto Molina (Paul Naschy), director y guionista de algunas de estas cintas, cuyos argumentos no guardan conti-

nidad, pero poseen como hilo conductor al protagonista, un hombre condenado a convertirse en hombre loco (aunque en cada cinta aparece en circunstancias espaciales, temporales y personales muy diferentes). Se trata de un cine de serie B, el cual, debido a la penuria económica de las productoras nacionales, tiene, en ocasiones, que valerse de las coproducciones para sacar los proyectos adelante. Además, las películas que se crean en la época franquista han de lidiar con la censura, por lo que se hacen versiones más atrevidas para la exportación<sup>10</sup>, se añaden continuas referencias al catolicismo (el licántropo se amedrenta ante la simbología religiosa en *El retorno del hombre lobo* o *La bestia y la espada mágica*), los personajes y escenarios han de ser extranjeros (metáfora de que la amenaza procede siempre del exterior), etc. De 1968 a 1996, la saga ha sabido adaptarse a los gustos del público (acercándose a la ciencia ficción, al suspense e incluso al cine erótico y de destape) y ha alcanzado bastante éxito fuera de nuestras fronteras, donde algunas de estas películas están consideradas objetos de culto.

La saga bebe fundamentalmente del cine de la Universal, donde la redención a la tragedia siempre llega de manos del amor, y el hombre lobo es una figura que aglutina dos caras contradictorias (como sucede con Dr. Jekyll y Mr. Hyde, relato al que se haya muy ligado cinematográficamente), simbolizando el mal latente que puede manifestarse en cualquier momento; se trata de poderes ancestrales y atávicos que transgreden todo tipo de normas sociales y que no logran ser detenidos por los avances tecnológicos y científicos.

El personaje de Waldemar Daninsky está inspirado en Lon Chaney Jr, pues ambos sufren con una transformación dolorosa cuando están bajo el influjo de la luna llena, con gesticulaciones espasmódicas que no pueden impedir. Su caracterización se asemeja a un humanoide más que a un lobo, adoptando una apariencia visual similar, con un rostro lleno de pelaje. Aunque hay una convención propia que ha introducido Naschy: la maldición se concretiza en una cicatriz de forma pentagonal en el pecho, con relación a las artes oscuras (la Cruz de Mayenza con la que se da muerte al licántropo en algunas películas también pertenece a la mitología personal de Jacinto Molina).

El segundo grupo lo conforman dos películas basadas en una historia autóctona real, ocurrida en Galicia, la cual se ha llevado a la gran pantalla a partir de fuentes literarias. Se trata de dos películas que plantean la monstruosidad como recreación de una frustración, de un universo privado que tiene que ver con la exploración de la mente, la neurosis y la introspección atormentada. En ninguna de las dos vemos al licántropo: en la primera,

---

<sup>10</sup> En la versión para el extranjero de *La furia del hombre lobo* aparece una escena en la que la científica goza sexualmente de Waldemar en su estado animal. *La noche de los Walpurgis* posee una versión con desnudos denominada *Werewolf Versus the Vampire Woman*.

*El bosque del lobo* (1970), todo es fruto de la imaginación del enfermo de epilepsia. En la segunda, *Romasanta, la caza de la bestia* (2004), asistimos a una transformación de un lobo a un hombre, por tanto, es la parte animal, y no la humana, la que se destaca.

Para concluir, podemos decir que la incidencia del mito del hombre lobo, lejos de perderse, sigue vigente en nuestros días, aunque en el cine español no ha tenido tanta repercusión como en el americano, el británico o el mexicano<sup>11</sup>. Echamos en falta revalorizaciones del mito, como ha ocurrido con películas extranjeras recientes que han introducido a este personaje, como *Van Helsing* (2004), pero, sobre todo, dos grandes best seller llevados a la pantalla, uno de la saga de Harry Potter, concretamente *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004), y la saga *Crepúsculo*<sup>12</sup>: *Crepúsculo* (2008), *Luna nueva* (2009), *Eclipse* (2010), *Amanecer I* (2011) y *Amanecer II* (2012), películas de fantasía y romance dirigidas al público adolescente, donde los licántropos (enemigos mortales de los vampiros) controlan sus transformaciones y son criaturas esbeltas y ágiles más parecidas a un lobo que a un ser humano monstruoso; a través de ellos se establece una metáfora sobre la libertad de elección y de control de los instintos, nada que ver con las versiones cinematográficas españolas del mito.

---

<sup>11</sup> No obstante, en televisión se emitió por Antena 3 durante dos temporadas (2012 y 2013) *Luna, el misterio de Calenda*, una serie de terror y misterio con tintes fantásticos, que cuenta la vida de los habitantes de Calenda, un lugar misterioso donde existen hombres lobo.

<sup>12</sup> Basadas en la novela *Crepúsculo* de Stephenie Meyer (2005).

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Agudo, Ángel y Gómez, Ángel. *Paul Naschy. La máscara de Jacinto Molina*. Pontevedra: Scifi-world, 2009.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier. *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Baring-Gould Sabine. *El libro de los hombres lobo: información sobre una superstición terrible*. 1865. Madrid: Valdemar, 2004.
- Berruezo Padilla, Pedro J. *Cine de terror contemporáneo*. Madrid: La Factoría de ideas, 2001.
- Díaz Maroto, Carlos. *Los hombres lobo en el cine. Licántropos y otros hombres bestia en la pantalla*. Madrid: Jaguar, 2004.
- Duclos, Denis. *The Werewolf Complex. American's Fascination with Violence*. Oxford: Berg, 1998.
- Gómez Rivero, Ángel (2010): *Cuando llora el lobo: Crónica de los licántropos cinematográficos (incluye la última entrevista a Paul Naschy)*. Madrid: Alberto Santos editor.
- Guerrero Salazar, Susana y Emilio A. Núñez Cabezas. "Animales monstruosos e híbridos en la literatura infantil", *Amigos del libro. Revista de la Asociación Española del Libro Infantil y Juvenil* 17/45 (1999): 29-38.
- Guerrero Salazar, Susana y Emilio A. Núñez Cabezas. "Lengua, literatura y cultura: aprender en los mitos", *Lenguaje y textos. Código y Géneros* 16 (2000): 91-99.
- Guerrero Salazar, Susana y Emilio A. Núñez Cabezas. "Los monstruos llevados a la pantalla, *Lectuario 2004-2005*, Seminario Interfacultativo de lectura de la Universidad de Extremadura y Diputación de Badajoz (2006): 347-354.
- Losilla Alcalde, Carlos. *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Wisker, Gina. *Horror Fiction. An Introduction*, New York and London: Continuum, 2005.





DAVID YAGÜE GONZÁLEZ<sup>1</sup>

Texas A&M University - *david.yague.gonzalez@gmail.com*

Artículo recibido: 14/11/2016 - aceptado: 10/1/2017

## ANIMALIDAD Y ANIMALIZACIÓN EN AMORES PERROS

### RESUMEN

Este artículo analiza cómo en la opera prima de Alejandro Iñárritu *Amores Perros* (2001) tanto mujeres como perros son bienes de consumo para el hombre. Centrándose principalmente en la primera de las tres historias planteadas por el director mexicano, este artículo examina la complicada comodificación de mujeres y perros como productos que reflejan el estatus de su poseedor en la Ciudad de México descrita en la película, difuminando las líneas entre persona, animal y objeto.

**PALABRAS CLAVE:** Cine mexicano, estudios de trauma, estudios de género, biopolítica.

### ABSTRACT

This article analyzes how in Alejandro Iñárritu's premiere film *Amores Perros* (2001) women and dogs are both goods for the male consumption. Focusing mostly in the first of the three stories proposed by the Mexican director, this article tries to examine the complicated commodification of women and dogs as products that reflect a certain status symbol in the movie's Mexico City, blurring the lines between person, animal, and object.

**KEY WORDS:** Mexican film, Trauma studies, Gender studies, Biopolitics.

---

<sup>1</sup> Dr. David Yagüe González is a 1st year graduate student from Texas A&M University in Hispanic Studies and member of the research group "Estudios de Género en el Ambito de los Países de Habla Inglesa" from the Universidad Complutense de Madrid. He has a PhD in African American literature from the Universidad Complutense de Madrid with a dissertation that mainly focused in Toni Morrison's works and trauma. During his research, he worked at Harvard University as a Teaching Assistant at the Romance Languages and Literatures department as an instructor in Spanish. He has published articles on Morrison and her relationship with space like "House of Fear. Domesticity and Community in Toni Morrison" at the *Revista de Estudios Feministas*.

El año 2001 constituye un resurgir en el mundo del cine mexicano. El éxito tanto nacional como internacional de la película *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, y de *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón, marcan una tendencia que perdura hasta hoy, tal y como resalta Joanne Hershfield, con la unión de Guillermo del Toro y su *Laberinto del Fauno* (2006) (Hershfield 171). Los “tres amigos,” como se les conoce en el mundo cinematográfico, continúan cosechando renombre con sus obras desde entonces, con trece nominaciones a los premios Oscar entre los tres directores y seis estatuillas, entre otros muchos galardones internacionales. Con películas situadas entre la vanguardia cinematográfica y el amoldamiento a las tendencias estipuladas por el Hollywood más conservador, los tres cineastas son demasiado internacionales para México y demasiado locales para el mundo, siendo habitualmente “identified as ‘Mexican’ films even though they have little to do with Mexico in terms of subject or institutional affiliations, reveal how the term national functions within the rubric of what has come to be known as a borderless or global cinema” (Hershfield 171). Esta afirmación se ve más claramente reflejada en las obras posteriores de los autores, en las que existe una apabullante ausencia de no sólo temática mexicana sino, también, de su propia realidad lingüística. Prueba de ello es que el idioma en que fueron rodados los films es el inglés. A todo ello se suma, además, la participación de actores norteamericanos de éxito, vinculados a la industria de Hollywood, y cuyo objetivo es alinearse con directores que la crítica sitúa al margen del cine comercial. Cada uno con un estilo claramente marcado –Iñárritu de estética más violenta y rápida, Cuarón con fotografía grandiosa y cuidada, y del Toro con un género más fantasioso y de ciencia ficción– “los tres amigos” han sabido conquistar diferentes nichos del espacio cinematográfico internacional.

No obstante, si bien los tres realizadores poseen el beneplácito de la crítica y de la taquilla, resalta entre ellos la carrera de Iñárritu. Con nueve películas dirigidas desde el 2000 y ganador del Óscar al mejor director durante dos años consecutivos gracias a *Birdman* (2014) y *El renacido* (2015), el estilo tan agresivo como poético plasmado bien en tomas cortas en *Amores perros*, bien en tomas largas en *Birdman*, ha marcado tendencia, situando a los cineastas del otro lado de la frontera estadounidense en el centro de la industria. Con una carrera anterior como publicista en México, la andadura cinematográfica de Iñárritu se catapultó con su ópera prima *Amores perros*. Situada en la Ciudad de México, *Amores perros* es el exponente de cómo la temática local posee lecturas susceptibles de ser globales. Las peleas de animales, la superficialidad de las relaciones amorosas, o la lucha de clases son algunos de los temas que utiliza el director para describir una Ciudad de México testigo del cambio de siglo, si bien muchos de estos temas pueden ser extrapolados a otras grandes urbes en general. Así pues, el objetivo de este artículo es analizar estos temas tintados en la obra de un carácter local para estudiar la visión global de los mismos, utilizando para ello una de las figuras más relevantes de la película: el perro. Con la ayuda de este animal y su representación fílmica delimitaremos

las barreras entre humano y animal, así como entre objeto y sujeto, de acuerdo con la conceptualización de dichas nociones establecida por Roberto Esposito (2014).

*Amores perros* describe la situación social de la Ciudad de México a finales del siglo veinte. Con una estructura tripartita, describe tres historias de parejas pertenecientes a diferentes estamentos sociales. La primera narra la historia de amor entre un hombre, Octavio, y la mujer de su hermano, Susana, centrándose en cómo Octavio usará todo lo que tiene a su alcance –en este caso, las peleas de perros– para poder conseguir el amor de Susana. La segunda es protagonizada por Daniel y Valeria, una pareja burguesa que atraviesa un momento amargo al perder ella la movilidad de su pierna, debiendo renunciar a su carrera como actriz y modelo de renombre. Finalmente, la tercera parte se focaliza en el personaje de El Chivo, un guerrillero que abandonó a su mujer e hija por la causa, reconvertido en asesino a sueldo, y en su hija Maru, figura fantasmal en el film, condenada a una búsqueda perpetua, e infructuosa, de su padre. Las tres historias estarán unidas por un accidente de coche fatídico que marcará el final de la historia de Octavio y Susana y el comienzo de las otras dos.

Una de las fuertes críticas hacia la obra de Iñárritu se sitúa en su uso de la violencia y en el tratamiento de la misma a lo largo de la película. El accidente de tráfico que da comienzo al filme, el oficio de Octavio como entrenador de perros, o la historia de El Chivo como asesino a sueldo, reflejan una situación precaria de toda la capital en tanto que territorio sin ley marcado por el crimen y por actos de violencia explícitos que no contribuyen forzosamente al desarrollo de la trama. El potencial problema reside, por ende, en una representación de la ciudad susceptible de alentar, en el espectador extranjero, una peligrosa generalización, al tomar la capital mexicana como exponente de América Latina como lugar caracterizado por el salvajismo y la violencia. Como recuerda Sánchez Prado

Si bien sería absurdo postular que la violencia no es una situación presente en la vida cotidiana de las urbes latinoamericanas, esta categoría nos dice cada vez menos. [...] Aceptar la violencia como marca identitaria y como signo de representación de nuestros países en el mercado trasatlántico de signos implica, en el fondo, hacerle el juego tanto al neocolonialismo como al neoliberalismo operantes en estos discursos. Toda referencia a la violencia debería ser una crítica de la violencia, una comprensión de sus profundas raíces económicas, sociales y políticas (Sánchez Prado, 2005).

La violencia ilustrada en la película y la rapidez de planos hacen que la violencia forme parte de la estética del director, sin incidir en los temas ilustrados. Como recalca Hershfield “cinematic violence is never innocent or accidental or merely aesthetic; it has political implications and effects” (Hershfield 176). Es decir, si el análisis de la violencia

en la obra de Iñárritu se quedara reducido a un plano meramente estético, con la ausencia del componente político y social de la misma, sería del todo incompleto.

Las tres historias entrelazadas en la película –Octavio y Susana, Daniel y Valeria, El Chivo y Maru–, si bien parecen no tener un denominador común más allá de la ciudad en la que habitan y la violencia que las rodea, poseen un factor que las une: los perros. Ya sea usados para beneficio personal, para decoración o como animal de compañía, las tres líneas argumentales sitúan al animal como actor central de la trama. En una película caracterizada por su música estridente y sus movimientos de cámara que, tal y como describe Poblete, recuerdan a aquéllos de un videoclip musical (Poblete 221), es interesante que se use al perro como leitmotiv entre tres estamentos diferenciados de la capital. Mientras que para Octavio, Cofi, su perro, es la respuesta para conseguir huir de una vida de pobreza, en el caso de Valeria su mascota –Richie– simbolizará un adorno o incluso la felicidad fugaz entre la pareja. La relación que tiene Chivo con sus perros es de diferente naturaleza, dado que él es el líder de una manada en la que la compañía y el respeto mutuo son la clave.

La violencia ejercida hacia los animales es de particular importancia en la primera de las tres subtramas que estructuran la película. En ella, Octavio toma prestado el perro de su hermano, Ramiro, para así participar en peleas clandestinas y ganar el suficiente dinero para escapar con su cuñada Susana, que es víctima de maltrato por parte de Ramiro, tanto física como psicológicamente. Si bien podría analizarse esta historia de odio y celos fraternales siguiendo el mito de Caín y Abel, en el que un hermano codicia el bien –Susana– del otro, Octavio actuaría de acuerdo a un código ético propio, dado que, como sostiene Sánchez Prado, “sus actos siempre se encuentran en fidelidad a la verdad emergida del acontecimiento [...] se arriesga por la posibilidad de proveer a Susana de una vida mejor” (Sánchez Prado, 2005). Octavio usa las peleas de perros para ahondar en la cosificación del animal, el *pitbull* Cofi, utilizándolo como simple instrumento para su beneficio económico. Es más, no sólo usa Octavio a Cofi para obtener dinero sino que, también, lo pone a su servicio para hacerse con otro objeto: el objeto de deseo de su hermano.

A pesar de que se podría interpretar lo anteriormente expuesto como una simple metáfora de la instrumentalización de los animales, es necesario analizar en este punto la situación real de las peleas caninas en Ciudad de México. Dos años después del estreno de *Amores Perros*, el gobierno de la ciudad puso en marcha la Procuraduría Ambiental y del Ordenamiento Territorial (PAOT), ente gubernamental local autorizado para intervenir en respuesta a denuncias ciudadanas (Ramos Moreno, 2015). En el 2005 se inició la Brigada Animal para actuar en casos de maltrato animal. Sus agentes “recibieron capacitación especializada para atender a los animales, e incluso establecieron un protocolo

de actuación” (Jiménez y Contreras, 2015). Aun así, esta brigada, en los últimos años, ha ido decayendo, siendo la protección ofrecida a estos animales cada vez menor —o al menos, menos efectiva (Jiménez y Contreras, 2015). Si bien existen regulaciones en contra del maltrato animal, como por ejemplo las campañas “No + peleas de perros”, las herramientas con las que se cuenta son cada vez menos eficaces.

Mientras tanto, el negocio en torno a las peleas caninas continua en la Ciudad de México. Los dueños de los perros que participan en esta actividad en ocasiones torturan a los animales para así entrenarlos y fortalecerlos de cara al combate, siendo su único fin la rentabilidad que el mismo pudiera proporcionarles. En otras palabras, se centran en el entrenamiento del animal para matar a otro ser vivo. En su estudio sobre las peleas de perros en la capital mexicana, Erik Castillo detalla que:

al igual que un boxeador, los perros requieren de mucho trabajo cardiovascular mediante el trote. La fortaleza del cuello y las mandíbulas se trabajan con cauchos de neumáticos que penden de árboles y de los cuales los perros deben quedarse colgados por minutos. El perro también debe desarrollar reflejos, por lo que el trabajo con la manga de ring francés es imprescindible, pues mientras el perro muerde, se le golpean las patas delanteras para que poco a poco las aprenda a esconder y así evitar posibles mordidas contrarias (Cadena 2015).

La violencia por parte de, y contra, los canes es una de las razones por las cuales los guionistas de *Amores perros* creyeron en un principio que el film no tendría éxito. Uno de ellos, Guillermo Arriaga, recordaba en una entrevista que “[a]ntes de filmarse, hubo un par de personas que decían que era una película que la gente no querría ver, demasiado complicada, que tenía crueldad contra los animales y que en los espectadores había espíritu ecologista” (*El Universal*, 13 abril de 2009). De hecho, tal y como continúa narrando Arriaga, el trabajar con los perros planteaba dificultades. Por ejemplo, y más allá de que la práctica en sí misma pudiera ser considerada una muestra de maltrato animal, aquellas tomas que requerían que los perros fueran anestesiados suponían un desafío a la hora de rodar escenas en las que los cánidos estaban, en teoría, muertos.

El uso de animales en el cine ha sido desde siempre polémico debido al potencial maltrato hacia los mismos. El mensaje ubicuo en las películas actuales que reza “no animals were harmed in the making of this movie”, perpetuado por la American Humane Association (AHA), sirve para asegurar al público de que los animales expuestos en el filme no sufrieron en ningún caso durante el rodaje. Malamud considera que “even AHA assurance that no animals were harmed does not protect against a rhetoric of violence and cannot guarantee an ethically palatable expression of visual culture” (Malamud 71). Si bien la conciencia del espectador queda tranquila por el anuncio de la AHA, el mensaje que conlleva el film es de muy diferente naturaleza en muchas ocasiones. Es más, al hacer de la experiencia de la violencia un hecho estético, el espectador puede generar un

distanciamiento con la realidad, quedando el mensaje político previsto por el autor velado por la propia obra. Además, el hecho de no haber sido maltratados durante el rodaje no implica necesariamente que no hayan sido usados por sus propietarios para beneficio personal, omitiendo, cuando no soterrando, para este fin, las características naturales propias de los animales. Como continua Malamud,

Toward the bottom end of this continuum, there are dancing bears, rabbits pulled out of hats, chimps on parade, stupid pet tricks, and so forth. That is: animals doing silly things for the audience's amusement –things they do not usually do, and have no reason to do. Perhaps viewers are so engrossed in these vaudevillian farces because people are ashamed to look animals in the eye, ashamed to confront what we have done to them. We do not like to think much about wild, natural animals because we have just about extinguished wildness and nature. We prefer our animals framed, domesticated, dressed up for our spectacles (Malamud 72).

Así pues, el espectador prefiere ver al animal como un objeto domesticado, domado, incluso si este representa a un animal violento gracias a su entrenamiento, antes que enfrentarse al animal salvaje que el propio humano define como tal. Este uso del animal como ente dominado viene ilustrado en la película a través de Cofi, el perro de pelea. Octavio utiliza a Cofi para así conseguir beneficios económicos, adiestrándolo para aprender a atacar y matar. Dicha alteración de su naturaleza original se puede ver también en el duro entrenamiento de los perros previamente descrito por Castillo Cadena, basado en el aleccionamiento de los canes en contra de su naturaleza para así lograr el éxito financiero de su amo.

La configuración binaria en torno a las figuras de dominador / dominado, trasladable en la película al dúo Octavio / Cofi, resalta las características entre sujeto y objeto establecidas por la epistemología biopolítica. Por un lado, la conceptualización del “soberano” y el “súbdito” de Foucault en su ensayo “Droit de mort et pouvoir sur la vie” (1976) explica la relación de poder existente entre ambos; por otro, el concepto dual de “persona” y “no persona” de Roberto Espósito, recogido en su estudio *Le persone e le cose* (2014), sirve para comprender la relación capitalista que nace entre ellos. Cuando Michel Foucault expone la relación entre el soberano y el súbdito presente en el Antiguo Régimen europeo recalca la posición de poder del primero sobre la vida del segundo. Es el monarca quien decide quién vive y quién muere al exponer las vidas de sus súbditos ante una amenaza exterior. El soberano en ningún momento arriesga su vida dado que es él quien gobierna y quien representa al estado, por lo que su figura nunca debe peligrar dado que esto significaría el fin de este último. Ahora bien, este modelo viene sustituido en el mundo occidental al caer el Antiguo Régimen y ser sustituido por aquel en el que el gobierno únicamente tiene poder sobre la decisión de matar a quien supone una amenaza para el resto de la sociedad. Si bien en el primer modelo el monarca poseía el poder de decisión sobre la muerte de sus súbditos, ahora el gobierno detenta el poder de evitar

la muerte de sus ciudadanos, por medio de la ejecución de aquellos que constituyen una amenaza para la vida de los mismos. Así pues, siguiendo a Foucault, “one might say that the ancient right to *take life or let live* was replaced by a power to *foster life or disallow it to the point of death*” (Foucault 138).

La relación entre Octavio y Cofi ilustra la primera conceptualización de Foucault sobre el derecho de hacer morir. Octavio utiliza a Cofi como herramienta para asegurar su supremacía en el *ring* canino, usando sus dotes como asesino para poder obtener no solo una ganancia económica sino un status respecto del resto de los “pitilleros” –apelativo argótico que designa coloquialmente a los dueños de los *pitbull* de pelea. En ningún momento Octavio está en peligro de muerte; sólo emplea sus dotes como entrenador/soberano para perpetuar su poder sobre los otros “pitilleros,” utilizando a Cofi como herramienta. Es Octavio quien decide cuándo y cómo debe morir Cofi, exponiéndole de continuo a amenazas de creciente gravedad conforme avanza la película, hasta llevarlo al extremo cuando Jarocho, competidor de Octavio, decide disparar al animal para evitar el dominio de su rival en el inframundo de las peleas caninas de la ciudad. Como soberano, Octavio no tiene en cuenta el bienestar de su súbdito –Cofi– sino que pelea por un ideal, el de conseguir a la mujer de su hermano. En ningún momento la vida del perro peligra porque sea una amenaza ante la sociedad, sino por el hecho de estar al servicio de los deseos de su soberano. Es más, el pelear contra los otros canes va contra la naturaleza del animal, siendo así domesticado para ser utilizado en contra de su condición inicial.

Por otra parte, el hecho de emplear los términos de “soberano” y “súbdito” implica preguntarse si Cofi, en tanto que animal, formaría parte de la categoría de “súbdito”, normalmente reservada para las personas. Según Esposito, “persona” es aquella que puede poseer una “no-persona,” que puede efectuar su dominio sobre ella (Esposito 4). Es la posesión de cosas, según el crítico, aquello que convierte a un ser humano en persona. Por el contrario, la no-persona –o cosa– es aquella que viene poseída. Así pues, la categoría de persona vendría inspirada por un protocapitalismo romano en el que sólo aquel que pueda tener posesiones es considerada persona mientras que los esclavos, que no tienen derecho a poseer objetos, vienen igualados a cosas u objetos que son transferidos de generación en generación. Como resalta Giorgi,

la persona ilumina un dispositivo donde se marcan los cuerpos y el *bios* en general a partir de un principio de dominio y de sujeción de la vida: persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo, quien se declara “dueña” de su cuerpo y capaz de someter y de conducir su “parte animal” (Giorgi 24).

Si bien a simple vista la relación entre Octavio y Cofi, según los parámetros de Esposito, está clara dado que el perro integraría la categoría de no-persona por cuanto es un animal, si se toman en consideración las relaciones de poder y de posesión, la cadena

de inferencias no resulta tan evidente. Es cierto que Octavio domina a Cofi y ejerce su poder sobre él, pero Cofi no es la posesión de Octavio, sino de Ramiro, su hermano. Es más, la mujer de la cual está enamorado Octavio tampoco es su propia esposa sino, también, de su hermano. Además, el dinero que obtiene debe entregarlo a su madre para que esta gestione la economía familiar. Octavio sólo comienza a tener posesiones cuando inicia los robos a su hermano, primero de su perro y después de su esposa. Si bien los actos de Ramiro en la película no motivan que el espectador se posicione a su favor –abusa de su mujer y le es infiel con una colega de su trabajo– todo cuanto Octavio lleva a cabo es intentar suplantar el poder que su hermano ejerce sobre sus “pertenencias” e imponer su propio control; control que por otra parte no ha ganado o comprado. Así, por un lado, Cofi será adoptado por otro dueño durante la colisión de coches con que principia la película y, por otro, Susana abandonará a Octavio. Como expone Sánchez Prado,

la película no hace ningún esfuerzo por problematizar la posición ética de sus personajes, y todo funciona en una suerte de justicia divina en la cual cada quien obtiene los resultados de sus decisiones en términos de una moral en blanco y negro: los adúlteros fracasan, la mujer hermosa queda mutilada y los que abandonan a la familia viven en el purgatorio de la nostalgia (Sánchez Prado, 2005).

Finalmente, al entrar dentro del sistema de valores de Esposito, debemos tener en cuenta la equiparación que se puede establecer entre Cofi y Susana como dos bienes que Octavio desea. Michel Foucault establece el sexo como un tema de dimensiones biopolíticas por cuanto tiene relación con el cuerpo y con la producción de vida. Tal y como se ha establecido anteriormente, el modelo de soberanía clásico por el cual se hacía morir ha sido suplantado, según el crítico, por aquel que busca hacer vivir. Así pues, se busca el conservar y producir vida en vez de destruirla a través de la guerra, lo que conlleva un intento de regular el sexo para así controlar dicha producción. Foucault afirma que “at the juncture of the ‘body’ and the ‘population’, sex became a crucial target of a power organized around the management of life rather than the menace of death” (Foucault 147). La identificación de la mujer con su cuerpo, ya analizada por Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe* (1949), es de fundamental importancia aquí, dado que históricamente la asimilación de ambos conceptos ha constituido la herramienta de base para controlar a la mujer. De este modo la mujer quedaba fuera de la jaula de oro que era el espacio doméstico, desposeída legalmente.

La historia de Susana en *Amores Perros* ofrece varios paralelismos con la teoría de Foucault. Salvo en las escenas que tienen por contexto el velatorio y la parada de autobuses, la mujer siempre está situada en el interior de la casa de Octavio y Ramiro. Aún más, aquellos momentos protagonizados por Susana siempre tienen como marco la habitación que Ramiro y aquélla comparten con su hijo, mostrando su subyugación al poder patriarcal abusivo del primero. Si bien la relación con Octavio a primera vista



puede verse como una vía de escape ante una situación de opresión, lo único que éste ofrece es la repetición de un paradigma de opresión en el cual, en vez de ser su hermano Ramiro la persona, el soberano, el ente que posee los bienes –Cofi y Susana–, es el propio Octavio quien los detenta. Así dejaría Octavio de ser un desposeído –y por lo tanto, un no-persona– para llegar a ser alguien dentro de la sociedad de la Ciudad de México. No es el éxito de una relación romántica entre iguales lo que persigue el personaje, sino la perpetuación de un modelo patriarcal en el que Susana se ve atrapada, al ser considerada un objeto de deseo en vez de un ser humano.

En conclusión, la opera prima de González Iñárritu plantea una serie de problemas que a simple vista, y velados por la violencia del film, pasan inadvertidos. Describiendo una realidad actual ambientada en el contexto de las peleas de perros en el seno de la Ciudad de México, al tiempo que la estratificación social dentro de dicha metrópolis, la película ilumina una serie de patrones de comportamiento conservadores perpetuados, sobretudo, a través de la historia de Octavio y Susana. Por una parte, el control que ejerce Octavio sobre Cofi, el perro, recuerdan las dinámicas de poder establecidas por Foucault y Espósito. Por otra parte, la búsqueda de una suerte de amor romántico con tintes de nobleza se ve truncada al reiterarse un comportamiento patriarcal en el que Susana no tiene salida. Los personajes de *Amores perros* se ven, así, condenados a repetir comportamientos legatarios de un capitalismo salvaje sin tener opción a rebelarse ante el sistema, condenados a una violencia que les ha sido impuesta.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Castillo Cadena, Erik. "Peñas De Perros en La Ciudad De México" *VICE* 18 mayo 2015, [http://www.vice.com/es\\_mx/read/peñas-de-perros-en-la-ciudad-de-mexico](http://www.vice.com/es_mx/read/peñas-de-perros-en-la-ciudad-de-mexico) [-ultimo acceso 3 Febrero 2017]
- El Universal. "A una década, recuerdan cómo se filmó *Amores Perros*", *Zócalo Saltillo*, 13 Abril 2009, <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/A-una-decada-recuerdan-como-se-filmo-Amores-Perros> [último acceso 3 de febrero 2017]
- Esposito, Roberto. *Le Persone E Le Cose*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2014.
- Foucault, Michel. "Right of Death and Power Over Life." *The History of Sexuality. An Introduction*. New York: Vintage Books 1990. 135–159.
- Giorgi, Gabriel. *Formas Comunes: Animalidad, Cultura, Biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Hershfield, Joanne. "Women's Cinema and Contemporary Allegories of Violence in Mexico." *Discourse* 32.2, Spring (2010): 170–185.
- Jiménez, Gerardo y Cintya Contreras. "Actos de Brigada Animal se Desploman en 2 Años." *Excelsior* 15 abril 2015, <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2015/04/15/1018809> [último acceso 15 noviembre 2016]
- Malamud, Randy. "Film Animals." *An Introduction to Animals and Visual Culture*. Palgrave MacMillan. Houndmills, Basingtoke: 2012. 70–93.
- Poblete, Juan. "New National Cinemas in a Transnational Age." *Discourse* 26.1/2, Mexican Cinema from the Post-Mexican Condition (Winter & Spring 2004) 214–234.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Amores Perros: Violencia Exótica Y Miedo Neoliberal." *Casa de las Américas* 240 (2005) <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistacasa/240/ignaciom.htm> [último acceso 3 febrero 2017].



CLAUDIA ALONSO RECARTE<sup>1</sup>

Universidad de Valencia - *Claudia.Alonso@uv.es*  
Artículo recibido: 22/9/2016 - aceptado: 25/10/2016

## VOLVAMOS AL ‘PERRITO’: SUFRIMIENTO, ÉTICA Y LIBERTAD ARTÍSTICA EN *EXPOSICIÓN #1* DE GUILLERMO VARGAS

### RESUMEN

Este artículo plantea un análisis desde el punto de vista de los derechos y del bienestar animal tanto de la controvertida *Exposición #1* (2007) del costarricense Guillermo Vargas –alias *Habacuc*– como de los argumentos que defendieron dicha propuesta artística conceptual. Con el objetivo de enfrentar valores éticos relacionados con el animal no humano con los principios de libertad creativa promulgados por la comunidad artística, se exponen las contradicciones discursivas y retóricas negadoras de la conceptualización del perro protagonista de la propuesta en tanto que ser sentiente merecedor de una consideración moral.

**PALABRAS CLAVE:** Guillermo Vargas, *Exposición #1*, sentiencia, perro, ética animal

### ABSTRACT

This article analyzes from the standpoint of animal rights and welfare both the controversial *Exposition #1* by Costa Rican artist Guillermo Vargas (also known as *Habacuc*) and the criticism that defended this conceptual piece. With the aim of pitting ethical principles related to the nonhuman animal against the principle of creative freedom promulgated by the artistic community, I examine the discursive and rhetorical contradictions inherent to the arguments that criticized the perception of the dog in the piece as a sentient being worthy of moral consideration.

**KEYWORDS:** Guillermo Vargas (*Habacuc*), *Exposition #1*, sentience, dog, animal ethics

---

<sup>1</sup> Claudia Alonso Recarte is Assistant Professor of English at the University of Valencia, Spain. She specializes in the field of Critical Animal Studies, of which she has published pieces in books and in journals such as *Atlantis*, *Critical Studies on Terrorism*, and *Gender, Place and Culture*, among others.

El 16 de agosto de 2007, el artista costarricense Guillermo Vargas –alias *Habacuc*– desataba la polémica con su última propuesta conceptual. Tras las paredes de la Galería Códice, en la ciudad de Managua, en Nicaragua, Vargas proponía un montaje alegórico de la reciente muerte de Natividad Canda Mairena, titulado *Exposición #1*. La muestra conjugaba diferentes motivos que apelaban a tres sentidos fundamentales: el oído (a través de la repetición sistemática del himno sandinista, reproducido acústicamente al revés); el olfato (por medio del aroma que emanaba de la quema de ciento setentaicinco piezas de crack y de una onza de marihuana); y la vista (mostrando al espectador la visión de un perro callejero raquítico y enfermo, atado a la pared). Diversos elementos periféricos completaban el espectáculo, como la leyenda “Eres lo que eres”, escrita con pienso animal sobre la pared que enmarcaba la exposición, a la que se sumaba una directriz con forma de cartel que prohibía al público, bajo ningún concepto, alimentar, auxiliar o liberar al perro. Los tres días que duró la exhibición convirtieron la propuesta de Vargas en un asunto de repercusión internacional, objeto de múltiples acusaciones de maltrato animal por parte del público, que atañían no sólo al artista sino a la propia galería en virtud de la escasa compasión mostrada con respecto al perro, justificada en nombre de una supuesta autenticidad artística y conceptual. La rumorología sobre la suerte del perro aumentó el impacto mediático de la exposición conjuntamente con la labor realizada desde las redes sociales, concediendo al artista y a su obra una dimensión global que trascendió ampliamente el contexto centroamericano.

El objetivo de este artículo es analizar la *Exposición #1* tomando como base metodológica la perspectiva analítica de la ética animal. Con el ánimo de dar una respuesta al creador y a todos aquellos que se definieron a sí mismos como defensores de su obra, mi argumentación se fundará en la consideración de que, tanto el discurso enarbolado por los autoproclamados defensores de la libertad artística, cuanto sus mecanismos de creación, no alcanzan a contemplar las sensibilidades actuales relacionadas con el sufrimiento del animal no humano ni la conceptualización de éste a partir de lo que hoy en día se denomina *sentiencia* animal; asimismo, mostraré en un segundo momento cómo la persistencia de todos ellos en describir la preocupación del público por el estado del perro como una expresión de analfabetismo artístico –cuando no de mero sentimentalismo moralista– ignora aspectos esenciales de la percepción actual de la dicotomía humano-animal.

## 1. DE PERROS Y HOMBRES

Ante la alarma de buena parte de la opinión pública, el uso de especímenes vivos en galerías, museos o exhibiciones ha resucitado, a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XXI, en tanto que práctica cultural expositiva de la heterogeneidad entre la *realidad* del animal y el horizonte inherente a las normas sociales y actitudinales que gobiernan

dichos espacios. Como afirma O’Doherty, “the ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is ‘art.’ The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself” (14). El problema surge cuando la rigidez de dichas dinámicas se subvierte por medio de la inclusión de elementos que apelan directamente a una reacción directa del asistente, como es la presencia de un animal objeto de un abuso. Es entonces cuando el público se ve obligado a renegociar su actuación en el marco de un espacio acotado y regido por un código determinado; cuando su respuesta bascula entre la obligación de comportarse, por un lado, en tanto que observador silente y receptivo y, por otro, de dar libre curso a su impulso de rechazar –o, simplemente, de cuestionar– la mercantilización de la que es víctima el animal convertido en objeto estético.

Evidentemente, no recae sobre Vargas la responsabilidad de ser el único –ni el primer– artista en servirse de animales vivos para fines estéticos, si bien figura entre aquellos más vilipendiados mediáticamente por ello. Un repaso al ingente número de artículos periodísticos relacionados con acusaciones de maltrato animal en el contexto de una galería o museo desvela una legión de exhibiciones que han problematizado abiertamente la ambigua relación que se establece entre el ciudadano y las instituciones en las que se circunscribe el hecho artístico. Desde el artista chileno Marco Evaristi con su *Helena y el pescador* (2000), hasta el brasileño Eduardo Kac con su *GFP Bunny* (2000), pasando por el *Theatre of the World* (2007) de Huan Yong Ping, o el más reciente *Zorba* (2010) del artista español Ismael Alabado, todos ellos plantean un denominador común fundado en cómo la sensibilidad del público del siglo XXI atenta contra el procesamiento de sus propuestas desde una perspectiva únicamente estética. Acaso esto evidencie hasta qué punto ciencia, etología y derecho y bienestar animal han conseguido elevar el grado de concienciación actual del ciudadano respecto de la conceptualización ontológica de la otredad no-humana en tanto que ser *sentiente*. Como explica DeGrazia, “sentience is more than the capacity to respond to stimuli; it is the capacity to have at least some *feelings*. Feelings include (conscious) sensations such as pain –where ‘pain’ refers to something *felt* and not merely the nervous system’s detection of noxious stimuli– and emotional states such as fear” (18). Indiscutiblemente, internet ha jugado un papel primordial en la educación del público respecto de los intereses específicos de cada especie en buscar actividades placenteras intrínsecas a su condición etológica –ya sea, por ejemplo, la búsqueda de libertad de movimiento, la necesidad de alimentarse o de reproducirse, o la necesidad de crear vínculos sociales o afectivos– así como a su tendencia a evitar el dolor y el sufrimiento; responsabilidad igualmente atribuible en el paso de la obra de Vargas de un contexto local a una dimensión global.

Tal y como avanzábamos anteriormente, el uso instrumental del perro por el artista responde a un fin tan alegórico como estratégico en su intento de provocar un impacto

emocional en el espectador. De acuerdo con el propio Vargas, la propuesta fue en sí misma concebida como una respuesta crítica al brutal asesinato del joven nicaragüense Leopoldo Natividad Canda Mairena. Canda, de veinticinco años de edad, extracción humilde y adicto al crack, emigró, víctima de la pobreza, a Costa Rica, con el objetivo de, una vez encontrado un empleo, poder ayudar económicamente a su familia. Una vez en el país vecino, el joven se topó con un rígido régimen de exclusión promovido por las políticas discriminatorias costarricenses, espejo de la tensión existente entre ambos países en materia de inmigración. Las múltiples adversidades que atravesó le condujeron a la droga y a la delincuencia, culminando en una muerte tan violenta como agónica, en la ciudad de Cartago. La noche del 10 de diciembre de 2005, Canda y su socio penetraron a la fuerza en un almacén de repuestos de automóvil para encontrarse, por sorpresa, con dos enormes *rottweilers* liberados por el guarda de seguridad. Mientras que su cómplice lograba darse a la fuga, Canda quedó atrapado en las fauces de los perros. Sus mordiscos lo despedazaron, seccionando repetidamente, de manera fatídica, piel, músculo, venas y arterias durante cerca de una hora, ante la impasible mirada de un público de excepción: el propietario del almacén, el guardia de seguridad, la policía, e incluso los vecinos que, alertados por los alaridos del joven, se personaron en el lugar. Cumpliendo con las órdenes del propietario, la policía se abstuvo de abatir a los perros –si bien más tarde declararían temer herir accidentalmente al joven– y, de acuerdo con los testigos presenciales, ninguno de ellos hizo ademán de prestar auxilio alguno, mostrando, al contrario, siempre de acuerdo con los testimonios de éstos, cierto deleite ante tan macabro espectáculo. Canda, moribundo, tan sólo pudo ser liberado con la ayuda de los bomberos, quienes consiguieron dispersar a los perros con mangueras. Las grabaciones de las cámaras de seguridad muestran cómo el joven fue, acto seguido, introducido en un coche y llevado al hospital, donde los médicos se mostraron incapaces de remediar el daño causado por los más de doscientos mordiscos recibidos por todo el cuerpo. Canda murió esa misma noche.

A pesar de que la reconstrucción mediática de lo sucedido la noche de su muerte presenta divergencias más que significativas, es posible desgajar ciertas constantes, como son las declaraciones de los testigos visuales que presenciaron los hechos, y que confirman sin ánimo de dudas la negativa, por parte de las autoridades y del propietario del almacén, de proporcionar socorro al joven, incluso en aquellos escasos momentos en que los perros, exhaustos, se alejaban momentáneamente de él. Como sostiene Cornejo (55) y veremos a continuación, esta negativa voluntaria a intervenir por parte del espectador influye sustantivamente en la configuración escénica de la *Exposición #1*.

La reconstrucción de la muerte de Canda realizada por Vargas se fundamenta en numerosos paralelismos conceptuales. No resulta difícil entrever el simbolismo alegórico inherente a la quema de las piedras de crack y de la marihuana, alusivo a la propia

adicción del joven; el martilleo constante del himno sandinista interpretado de manera inversa remite directamente a las complejas relaciones diplomáticas mantenidas entre Costa Rica y Nicaragua; y el pienso canino que sirve de tinta para el mensaje proyectado sobre la pared se yergue indefectiblemente en testimonio del fúnebre sino propio de Canda, convertido él mismo en comida para perros. Otros muchos paralelismos se derivan de la puesta en escena anterior, esta vez entre el creador y su obra: Canda fue un nicaragüense víctima del racismo y de la discriminación en Costa Rica; Vargas, a su vez, es un costarricense que debutó con *Exposición #1* en Nicaragua, soslayando así la legislación en material de protección animal propia de su país de origen, y que posiblemente le hubiera impedido llevar a cabo su obra.

Centrando el análisis en la figura del perro, diversos críticos han apuntado al simbolismo derivado de la elección de éste. El hecho de que no se tratara de un perro cualquiera, sino de un perro callejero, pone de manifiesto una elección estratégica por parte del creador. Los rumores indican que Vargas pagó a unos muchachos del vecindario managüense a cambio de su captura. El perro tenía que ser, necesariamente, callejero. Con el fin de alegorizar al joven muerto, Vargas apodó al perro Natividad, en clara celebración de un nombre por ambos compartido, pero también de la reencarnación del primero en el animal. El potencial simbólico del nombre otorgado al can no ha de ser pasado por alto: Canda se reencarnaba en aquello que un día fue –un inmigrante en Costa Rica, similar al estatus del perro callejero, que lleva una “vida de perros”, vagando de un lugar a otro, sumido en el hambre y la pobreza– pero, también, en aquello que un día acabaría con su vida –un perro. Ninguno de los dos “Natividad” poseía raíces auténticas: las tensiones existentes entre Costa Rica y Nicaragua impidieron que Canda fuera acogido como ciudadano costarricense, careciendo así, perpetuamente, como el perro, de hogar. Finalmente, ambos eran esclavos de unas circunstancias históricas y sociales a las que estaban indefectiblemente, y contra su voluntad, encadenados, representadas simbólicamente, en el caso del animal, en la cuerda que inexorablemente lo ataba a la pared.

Vargas buscó estrechar aún más la alegoría por medio de elementos periféricos adicionales: el cartel que impedía a cualquier visitante de la exposición alimentar o liberar al perro buscaba recrear la inacción e indiferencia de un público ante el espectáculo de un ser agonizante, idénticas a la pasividad con que los presentes obedecieron las órdenes del propietario del almacén. El perro, reducido a un saco de piel y huesos, y lastrado por las laceraciones y lesiones provocadas por la malnutrición y los abusos, refrendaba el paralelismo con el joven, al ser objeto igualmente de contemplación ante la estática mirada de un público que cumplía dócilmente con las instrucciones del creador y con las expectativas consensuadas unánimemente por el propio espacio de la galería. Contrariamente a las propuestas de Evaristi y Alabado –que fueron rechazadas de pleno por algunos asistentes– ninguno de los espectadores de la *Exposición #1* subvirtió las normas

impuestas por el artista y el espacio institucionalizado de la galería, culminando así el primero su reconstrucción alegórica total de la muerte por omisión de auxilio.

Con todo, aquello que Vargas no alcanzó a anticipar –pero que, sin duda, aprovechó en beneficio propio gracias a la publicidad que le granjeó– fue la reacción y movilización a nivel mundial generadas por su obra a partir de su difusión en la red. También en esto se cierne un nuevo paralelismo: la muerte de Canda dio lugar a reacciones contradictorias que incluían las de aquellos que, en un claro ánimo racista, celebraban la actuación de los perros –sugiriendo, incluso, que el pienso canino llevara a partir de ahora el nombre de *nica* (término peyorativo utilizado para referirse a la población nicaragüense)– como las de tantos otros –los más– que, indignados, lamentaban su pérdida. A través de su difusión mundial, la alegoría coronaba su compleción: el antagonismo surgido entre la indignación de unos y el humor negro de otros generaba un espacio discursivo virtual capaz de vehicular una declaración artística por parte del autor.

No es objetivo de este artículo reseñar el extenso abanico de reacciones suscitadas por la obra de Vargas a través de su difusión en internet, dado que una muestra suficientemente ilustrativa queda recopilada en el que es, muy probablemente, hasta la actualidad, el estudio más completo del impacto social de la obra de Vargas: el ensayo de Sergio Villena Fiengo titulado *El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura en la aldea global* (2011). El objetivo de todos aquellos que denunciaron las condiciones de cautividad impuestas al perro en la obra fue penalizar al autor por medio de su exclusión de la comunidad artística internacional. Tal fin habría de materializarse en las presiones ejercidas sobre los organizadores de la Bienal Centroamericana de Artes Visuales (BAVIC) de 2008, que se celebraría en Honduras, para que se revocara la participación de Vargas de la misma. La petición, lanzada en inglés y en español, fue suscrita por cerca de cuatro millones de firmas procedentes de muy diversos puntos del globo (Villena 90), si bien distó de resultar fructuosa: la organización no sólo mantuvo a Vargas entre sus exponentes sino que adujo como justificación la primacía que la libertad artística ha de conservar sobre todo juicio ético.

Tal y como describe Villena, el argumento fundamentado en la libertad de expresión creadora ha predominado de manera unánime en todos los veredictos emitidos por los representantes de las instituciones artísticas. La mera posibilidad de que sean *outsiders* quienes dicten las fronteras éticas de lo que ha de erguirse como Arte no tiene cabida alguna en el seno de la comunidad artística, impermeable a los caprichos y veleidades mundanos de la ética. En la segunda parte del artículo, mi objetivo será dar respuesta a esta premisa que considero excesivamente indulgente consigo misma, por medio del análisis de ciertas cuestiones que, desde el punto de vista de los derechos y la ética ani-



mal, permiten ahondar en el debate surgido en torno al antagonismo entre los intereses del perro y aquellos vinculados a la esfera del arte.

## 2. SOBRE EL TRAUMATISMO ÉTICO

Una pregunta retórica formulada comúnmente, de manera tendenciosa, por la crítica, es aquella que, simulando sorpresa, cuestiona por qué todos aquellos que muestran su indignación por la muerte del perro no evidencian una reacción similar cuando la muerte atañe a un individuo. Según Villena, el propio Vargas dilucidaba una suerte de “lectura preferencial” de su obra a favor del animal, que entrañaba una consideración subsidiaria en detrimento del joven representado alegóricamente: “más importante que la vida de un perro callejero es la vida de un ser humano, aun cuando fuera inmigrante, indigente y (supuestamente) delincuente” (100). La exégesis realizada por el autor se volvió rápidamente viral entre sus defensores, esgrimiendo la habilidad del artista de exponer públicamente las contradicciones de una sociedad hipócrita. De manera similar, el columnista Jethro Masís describía la reacción de los detractores del autor como “mil veces más grande por un perro que por un ser humano muerto en esas circunstancias atroces” (Villena 164). En su reseña del ensayo de Villena, Mora Rodríguez insiste en este punto, afirmando que “la campaña internacional a favor del perro termina mutilando y asesinando una y otra vez al hombre Natividad. Se le inculpa sin juicio, se le condena al olvido, al silencio y a la marginalidad” (481). Conviene apuntar, igualmente, en último término, la propia opinión de Villena sobre la cuestión: “es poco probable que la ‘civilidad’ avance mucho en la sociedad globalizada e interconectada en tiempo real si nuestras manifestaciones de *canofilia* son poco más que una circunstancial coartada de la que hacemos uso alegórico para manifestar nuestra más visceral misantropía” (102).

Desde la perspectiva de los derechos de los animales, surge de inmediato una pregunta: ¿cuál es la lógica que sostiene las conjeturas anteriores? Salvo que aquellos que muestran su inquietud y preocupación por el bienestar del perro Natividad sean exactamente los mismos que, incorporando un discurso xenófobo, ridiculizan el sufrimiento y muerte de Canda, las inferencias que se derivan de las afirmaciones precedentes resultan, cuando menos, carentes de fundamento, sino vaporosas. Los asertos son, en sí mismos, injustificados, no sólo porque no es posible verificar la identidad entre ambos grupos de personas –los que defienden al animal y los que hacen escarnio de la muerte del joven– sino porque, además, sus autores parecen ignorar la finalidad y alcance sustantivos al especismo en tanto que continuación de muchas otras formas opresivas resultado de una relación de poder –entre las que se incluyen el racismo y el sexismo. En otras palabras, resulta poco plausible que los defensores de un argumentario a favor del respeto y bienestar del perro fueran los mismos que celebraran, de manera paralela, la muerte de Canda.

El carácter tendencioso de toda afirmación que tiende a configurar el binomio humano/animal en tanto que expresión de una supuesta hostilidad contra el primero de los dos términos por parte de aquellos que exigen un respeto hacia la vida del segundo es una estrategia harto recurrente entre quienes niegan la *sentiencia* de los animales. Como explica Francione, “we treat virtually *every* human/animal interaction as involving a burning house that requires us to make a choice between humans and animals” (9). El crítico continúa su alegato afirmando, además, que “the overwhelming portions of our animal uses cannot be described as necessary in any meaningful sense of the word” (*Ibid.*). En otras palabras, convendría preguntarse, por un lado, por qué la cuestión ha de plantearse a partir de la disyuntiva que nos obliga a *escoger* entre el sufrimiento del hombre o del animal, como si no existiese alternativa a dicha elección; y, por otro, por qué resulta estrictamente *necesario* provocar deliberadamente el sufrimiento de un animal para reconstruir conceptualmente la agonía de Canda. Villena muestra su profundo malestar cuando describe los comentarios racistas proferidos tras la muerte del joven –“lejos de mostrar compasión y lamentar una muerte tan cruel, lo celebraban de manera grosera y sin lugar a dudas xenófoba” (41), escribe– pero, en el momento en que su argumentación le conduce a mostrar cierta empatía con el tratamiento brindado al animal, el crítico inhibe toda expresión emocional, como si tan sólo recalcar la agonía del perro constituyera en sí un insulto a la memoria de Canda. ¿Por qué la condena de *ambas* formas de sufrimiento resulta tan inaceptable para la crítica?

Al mismo tiempo, conviene preguntarnos sobre la validez y alcance de la metáfora que identifica los dos “Natividad”. El artista es plenamente consciente de que los animales no son meros significantes y de que, en tanto que componentes sustanciales de nuestro universo conceptual y social, son portadores de significados, connotaciones y asociaciones que apelan a nuestra cultura, memoria colectiva y experiencias personales. De ahí que su elección del perro no fuera baladí. Tal y como apunta Villena, más allá de su potencial simbolismo (domesticidad, lealtad, amor incondicional), el can empleado por Vargas emerge en calidad de receptáculo de toda una pléyade de constructos nacionales gravitatorios en torno al uso de este animal. A lo largo de las últimas décadas, Costa Rica ha promocionado una pionera revalorización apreciativa de los *zaguates* (perros de raza mixta) a menudo blandidos como elemento identificativo de los ciudadanos al denominarse a sí mismos por medio del término *tico* –sustantivo empleado para absorber el linaje multiétnico de su cultura. A través de la implementación de una creciente legislación de protección medioambiental y de bienestar animal que se ha traducido en la puesta en marcha de una cohorte de políticas públicas humanitarias, la apreciación cultural del *zaguato* ha motivado su emergencia en tanto que icono de la nación. En 2009, Francisco Munguía brindaba un tributo a cerca de un millón de perros callejeros bajo la forma del *Monumento al zaguato*, un conjunto de seis esculturas de acero erigido en uno de los bulevares más eminentes de San José. Un año antes, el visionario Álvaro

Saumet fundaba el *Territorio de los zaguates*, una organización sin ánimo de lucro sita en Heredia, y dotada de instalaciones para más de seiscientos perros abandonados. Gestas pioneras como las anteriores sugieren no sólo una creciente asimilación del *zaguato* en tanto que seña identitaria costarricense sino, además, una asimilación cultural del perro en tanto que ser *sentiente* que exige una respuesta ética por parte del hombre. En un momento histórico que es testigo directo del paradigmático cambio de actitud hacia el perro callejero, su uso se convierte en una declaración de intenciones. Natividad simboliza, simultáneamente, tanto al Canda nicaragüense cuanto al país en el que halló su muerte. Su mestizaje racial remite al espacio híbrido en el que el *zaguato* y el *tico* se aúnan, estableciendo un claro contraste con el pedigrí de los *rottweilers* que acabaron con la vida de Canda (Sandoval-García 298).

Pero la elasticidad de la metáfora permite expandir aún más su alcance. Si el perro es válido para simbolizar el sufrimiento de Canda y la acrisolada identidad nacional, ¿por qué no habría de ser igualmente válido para encarnar, con la suficiente carga de autenticidad, una forma de sufrimiento con la que identificarnos y frente a la que sentimos la urgencia de reaccionar en beneficio del que sufre? ¿Por qué nuestra empatía habría de no verse activada ante el espectáculo de sufrimiento animal en nombre de un supuesto respeto hacia la creación artística? Los defensores de Vargas que reivindican el indudable valor alegórico de su obra sostienen, en cambio, paradójicamente, que ambas formas de sufrimiento no son asimilables, siquiera comparables. Empatizar con el sufrimiento canino, aseguran, implica una desatención respecto del sufrimiento humano. Para ellos, el alcance de la metáfora debe detenerse en este punto para evitar caer en la inmoralidad de asimilar el sufrimiento de ambos seres. Que el perro sufra ha de significar el sufrimiento de Canda, *pero no el sufrimiento del animal*. Es ésta la paradoja a la que se encomiendan al loar la libertad absoluta de toda expresión artística.

Con todo, cabe analizar también el papel adoptado por Vargas. El creador se ha mostrado siempre lo suficientemente críptico como para no desvelar cuál fue la suerte última de Natividad. El can desapareció misteriosamente de la exhibición el 17 de agosto. Las especulaciones —e, incluso, confirmaciones— de que el perro había muerto por inanición circularon a través de la red, obligando a que la propietaria de la galería, Juanita Bermúdez, emitiera un comunicado informando de que el perro se había extraviado tras liberarse de su atadura. Bermúdez aseguró, además, que Natividad era objeto de múltiples cuidados una vez que concluía la exhibición, y que el propio Vargas corría a cargo de su alimentación. No obstante, la negativa del artista de ratificar la declaración de la directora de la galería, o de aclarar el paradero de Natividad, contribuyó a la escalada de rumores y a la creciente desesperación del público. Conviene, por lo tanto, señalar el beneficio publicitario del que gozó el autor una vez desatada la polémica sobre su obra. La deliberada ambigüedad con que Vargas teatralizó su obscuro comportamiento respecto

del perro tuvo menos que ver con la originalidad artística que con la actitud mundana y oportunista de aquél que emite comunicados enigmáticos con el fin de mantener a sus detractores en vilo, evitando dar una respuesta fundada respecto de una cuestión que atañe a múltiples sensibilidades.

Por ello es indudable, tal y como reconoce Villena, la capacidad del artista de conseguir hacerse un nombre en el momento adecuado, manejando con habilidad los resortes mediáticos propiciados por los rumores sobre sí mismo. Sin embargo, poco se ha escrito hasta la fecha sobre cómo el éxito de la exposición —si por tal ha de entenderse su impacto mediático— recayó, exclusivamente, en el perro. Aquello que hizo que la propuesta se focalizara y se grabara en la mirada del público asistente fue la presencia de un perro moribundo. Una lectura pormenorizada de la crítica derivada de la exhibición muestra que no existe rastro alguno del impacto generado por el resto de los elementos periféricos empleados por Vargas (el himno sandinista, el aroma del crack quemado, el mensaje escrito con pienso sobre la pared, etc. son meras anécdotas en el conjunto que pasan inadvertidas por el público). Es la *realidad* del perro, su esencia sustantiva como animal que sufre verdaderamente —y no el escaparate en el que lo sitúa el creador— lo que exige, por su propia naturaleza, una atención tanto ética como estética.

Además, el contexto de la galería de arte presenta una dificultad añadida relativa a la negociación del significado surgido del contacto inmediato con la realidad del animal. Su presencia implosiona las convenciones inherentes al espacio galerístico, emergiendo en calidad de ente alieno a la actuación que él mismo protagoniza. El impacto que supuso la obra de Vargas radica en la propia autenticidad del perro, en su *yo* esencial, que es aquello que subvierte los códigos topográficos en los que se circunscribe. Si bien fue Vargas quien impuso el emplazamiento del perro en el contexto de una galería de arte, toda respuesta estética susceptible de emanar de su localización destila de la sustantividad del propio animal, antes que de cualquier voluntad artística del autor.

Existe un cierto consenso entre los defensores de Vargas que estipula que toda respuesta ética antes que estética en el receptor ante el sufrimiento del perro implica un inevitable analfabetismo artístico por parte de este último, incapaz de acceder a una comprensión del arte en tanto que fenómeno creativo regido por la libertad de expresión. Con todo, y de entrada, resulta no menos paradójico que mientras que la libertad de expresión es blandida por aquéllos, toda condena a la obra del autor sea calificada de infundada o de perversa. Villena expone su propia toma de partido en el asunto a través de una percepción ciertamente sesgada de los detractores de la exhibición. Aunque el crítico no deja de señalar la diversidad en el tono de las condenas realizadas contra la obra, el amplio protagonismo concedido en su ensayo al *blogger* español Jaime Sancho y, en menor medida, a la periodista Rosa Montero, resulta reduccionista y desproporcio-

nado. Calibrar varios millones de opiniones a través de las declaraciones más radicales de Sancho hace perder de vista, intencionadamente, los argumentos más moderados y articulados que critican la exposición.

Resulta sorprendente, así, que mientras que Vargas es retratado por sus defensores como un artista polifacético y provocador, que combina su rompedora visión estética con un talento innato por la manipulación mediática, sus críticos sean catalogados como apasionados, impulsivos e irracionales, necesitados, en su soledad, del calor y el amparo de diversos colectivos sociales:

En la mayor parte de los casos, intervenir en la polémica habría permitido, además de construir una imagen propia como persona decente y socialmente ‘aceptable’, que ‘hace algo’ para salvar el mundo, liberar tensiones psicológicas y crear la ilusión de pertenencia a una comunidad virtual [...]. (Villena 98)

Tales esfuerzos psicoanalíticos están por completo ausentes en la interpretación realizada por Villena tanto de la obra de Vargas, como del artista en tanto que individuo. Su insistencia en rubricar toda empatía por Natividad en tanto que una anodina e hipócrita forma de “*filia*” (81), y en sugerir que tal empatía es resultado de un vacío y frustración personal, constituyen conjeturas, de acuerdo con Garber (122), frecuentes entre todos aquellos que desprecian cualquier lazo emocional entre perros y humanos. Percibido como un síntoma de desviación, el respeto hacia los animales se ha asociado tradicionalmente al sentimentalismo y a la feminidad. De nuevo, esta consideración tiende a ignorar los vínculos existentes entre el activismo animalista y el activismo a favor de ciertas minorías y colectivos sociales. En la obra que ha vertebrado el bienestar animal, titulada *Animal Liberation* (1975), Peter Singer afirma que todo sistema ético que respeta los intereses de los animales es producto de un razonamiento argumentativo –no del sentimentalismo– y que todos aquellos que asumieran estos posicionamientos morales no eran más “animal lovers” que los abolicionistas fueron “nigger-lovers” (ii) (o, por analogía, los sufragistas “amantes de las mujeres”). Villena califica indistintamente, y de manera estereotípica, de “animalistas” a todos aquellos que se mostraron críticos con la mercantilización de Natividad llevada a cabo por Vargas, ninguneando la posibilidad de que el compromiso ético hacia el animal no humano pueda ser parte de un posicionamiento moral que aúne todas las formas de sufrimiento, ya sean humanas o animales. Acaso una prueba última del tratamiento negligente brindado por Villena al animal lo aporte su tendencia a referirse a él, en repetidas ocasiones, como “el *perrito*” (término que he optado por recoger en el título de este artículo con el fin de acentuar su naturaleza tendenciosa). Si bien los diminutivos son comunes en las variantes del español de América latina, la insistencia de Villena a la hora de emplear el término –remarcado tipográficamente por el uso de la cursiva– resulta disonante por contraste con la sobriedad estilística que prepondera en su discurso. Esto es, más que un tributo a la autenticidad

del lenguaje de una cierta región geográfica, Villena incide en la ridiculización de los argumentos de los detractores del artista apuntando a la infantilización de su discurso.

### 3. CONCLUSIÓN

El objetivo de este artículo ha sido evidenciar y dar una respuesta a la controversia generada por la *Exposición #1* a partir de una metodología analítica derivada de los estudios de los derechos y el bienestar animal. Querría concluir con una serie de observaciones finales respecto de aquello que, al parecer, los defensores de Vargas esperaban del público asistente. Dado que el *shock* ético se presenta, de acuerdo con su lógica, como poco razonable en el marco de los códigos fijados por una galería/museo, la respuesta aceptable hubiera sido que todo espectador –físico o virtual– interpretara la obra de Vargas únicamente en tanto que *traumatismo estético*. Esto es, según aquéllos, lo que hubiera completado el proceso artístico: el distanciamiento absoluto respecto del perro moribundo a partir del momento exacto en que la metáfora transgredía lo estético para alcanzar el terreno de lo moral. La propuesta hubiera alcanzado su compleción siempre y cuando la reacción hubiera sido contenida y ponderada, recreando así la actitud de quienes aquella noche dejaron, por su inacción, morir a Canda, irguiéndose con ello en cómplices de su muerte. Se deduce de lo anterior que la ciudadanía óptima para procesar la propuesta, en opinión de la comunidad artística institucionalizada, hubiera sido aquella que, en nombre de las convenciones galerísticas, se mostrara capaz de sobreponerse a todo compromiso e integridad esgrimidos en nombre de la creatividad. Si es éste el tipo de arte que ha de ser celebrado, convendría entonces que recordaran que ningún arte que dé lugar a un receptor anestesiado, o a la apatía frente el sufrimiento exhibido (independientemente de la especie, raza, sexo o género) merece ser considerado como tal. Incapaces de mostrarse a la altura de los dilemas filosóficos y morales del siglo XXI, ni de comprender la pobreza creativa de quien recurre a exhibir a un perro moribundo real negando con ello el poder de la sugerencia implícito en toda ilusión y ficción artística, aquellos que defendieron a Vargas deberían prudentemente reconsiderar aquello que está verdaderamente en juego cuando celebran la inercia de un público ideal.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Cornejo, Kency. "No Text Without Context: Habacuc Guillermo Vargas's *Exposition #1*", *Sztuka i Dokumentacja* 10 (2014): 53-59.
- DeGrazia, David. *Animal Rights. A Very Short Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002.
- Francione, Gary L. *Introduction to Animal Rights. Your Child or the Dog?* Philadelphia: Temple University Press, 2000.
- Garber, Marjorie. *Dog Love*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Mora Rodríguez, Luis Adrián. Reseña. *El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura en la aldea global*, de Sergio Villena Fiengo. *Anuario de estudios centroamericanos. Universidad de Costa Rica* 39 (2013): 479-482.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. 1976. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Sandoval-García, Carlos. *Shattering Myths on Immigration and Emigration in Costa Rica*, trad. Kari Meyers. Lanham: Lexington Books, 2011.
- Singer, Peter. *Animal Liberation*. 1975. New York: Avon Books, 1990.
- Villena Fiengo, Sergio. *El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura en la aldea global*. 2011. Costa Rica, 2015.







CHRISTILLA VASSEROT<sup>1</sup>

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle - *christilla.vasserot@univ-paris3.fr*

Artículo recibido: 10/1/2017 - aceptado: 27/1/2017

## ANIMALES EN LAS OBRAS DE RODRIGO GARCÍA: UNA CALIGRAFÍA VIVA

### RESUMEN

Muchos son los ejemplos de presencia o mención de animales en el teatro del autor y director hispano-argentino Rodrigo García, no solo en sus textos sino también en sus puestas en escena. Más allá de las polémicas en varias ocasiones desencadenadas, cabe subrayar que esa práctica es una parte esencial de la poética escénica de Rodrigo García. La presencia de animales no solo participa de una obra en vivo sino que constituye una verdadera escritura en movimiento, imprevisible, un abecedario en proceso, una caligrafía viva.

PALABRAS CLAVE: Rodrigo García – teatro – animales – mirada – caligrafía.

### ABSTRACT

Hispanic-Argentinian playwright and director Rodrigo García has recurrently either featured or mentioned animals in his work, not only at a textual level but also at a performative one. Beyond the controversy his methods have oftentimes aroused, there lays the fact that such characteristics are an integral part of his theatrical poetics. The presence of animals onstage not only draws on theater's condition as a 'live' phenomenon; it moreover fleshes out the notion of chirography in movement, always unpredictable, an alphabet in process, an animated calligraphy.

KEY WORDS: Rodrigo García – theatre – animals – gaze – calligraphy.

---

<sup>1</sup> Christilla Vasserot is Associate Professor at Sorbonne Nouvelle – University of Paris 3, and specializes in Latin-American theater. She is also a literary and drama translator, and has translated into French the work of Rodrigo García.

The eyes of an animal when they consider a man are attentive and wary.  
 The same animal may well look at other species in the same way.  
 He does not reserve a special look for man. But by no other species except  
 man will the animal's look be recognised as familiar. Other animals are held by the look.  
 Man becomes aware of himself returning the look. [...] a power is ascribed to the animal,  
 comparable with human power but never coinciding with it. The animal has secrets which,  
 unlike the secrets of caves, mountains, seas, are specifically addressed to man.

John Berger. *Why look at animals?*

Un poni envenenado (*Haberos quedado en casa, capullos*), un mono preguntón (*Versus*), una vaca con dos días de sentimiento<sup>2</sup> (*Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*), una garrapata hinchada de sangre, unas cucarachas domésticas, una perra atenta a las enseñanzas de Leibniz (*Daisy*), varios perros (*Lo bueno de los animales es que te quieren sin preguntar nada, La historia de Ronald el payaso de McDonald's, Jardinería humana*)... Se podrían multiplicar los ejemplos de presencia o mención de animales en las obras teatrales del autor y director hispano-argentino Rodrigo García. Presencia no solo en sus textos sino también en sus puestas en escena: dos conejos en *After Sun*, un bogavante en *Accidens*, varios hámsteres en *Esparcid mis cenizas en Eurodisney*, un gato y pollitos en *Muerte y reencarnación en un cowboy*, tortuga y gallinas en *Aproximación a la idea de desconfianza*, una tortuga, cucarachas, caracoles y perros en *Daisy*, gallos en *4...* Dicha presencia de animales en escena ha desencadenado en varias ocasiones reacciones hostiles de las cuales la prensa se ha hecho eco. Más allá de las polémicas, que no serán objeto de este trabajo, cabe subrayar que esa práctica es una parte esencial de la poética escénica de Rodrigo García.

## LA GLORIA DE MI GATO

A la pregunta de Justo Barranco para el periódico *La Vanguardia* tras el estreno de la obra *Daisy* “¿Qué papel tienen los animales en sus obras?”, la respuesta del autor-director es:

Son relevantes para los que centran en ellos su atención. Tal vez por infrecuentes, porque no es normal ver en el teatro otros seres vivos que no sean actores, y ya es difícil ver en el teatro actores como seres vivos, sabemos que el teatro es una maquinaria que tritura a la persona a favor del personaje, que nos aleja de la verdad y nos ofrece estereotipos que insultan nuestra inteligencia (García 2013).

<sup>2</sup> “A la pregunta: / ¿cuánto tiempo una vaca puede / aguantar así, en ese estado, / como loca buscando a la cría? / ¿Cuánto tarda en olvidar? [...] / Teresa se ríe y dice mecánicamente: / DOS DÍAS / O SEA QUE EN DOS DÍAS SE LE PASA / POR COMPLETO [...] / SE OLVIDA DE TODO / TABULA RASA / Fue ahí cuando imaginé / de vuelta a casa, / lo beneficioso que podía ser / este tipo de duración / de los sentimientos / aplicados a los seres humanos” (García 2009: 461-463).

La presencia de animales vivos participa en efecto de un teatro ajeno a todo esfuerzo de construcción de personajes en el sentido más convencional de la palabra. Es la irrupción de lo imprevisible en una dramaturgia preestablecida, de lo real en un escenario donde impera la construcción ficcional. Tal es la hipótesis desarrollada por la investigadora francesa Suzanne Fernandez al analizar la presencia de animales vivos en espectáculos de Pippo Delbono y Rodrigo García, y en particular la recepción turbulenta –intervención de espectadores, peticiones y hasta la prohibición, en algunas ocasiones– de la obra *Accidens. Matar para comer*, en que un bogavante vivo acaba cocinado y comido por el actor Juan Lorient.

¿Por qué ese acto, que se produce a diario en el restaurante en la indiferencia general, escandaliza tanto en un escenario? [...] es que la realidad choca en el espacio ficcional del teatro, cuando la demostración gastronómica no perturba: se ha prohibido no el acto en sí, que un hombre mate a un bogavante en público, sino el hecho de que ese acto se produzca en un espacio artístico donde la realidad debe ser la de la ilusión<sup>3</sup> (Fernandez 2012: 3).

El caso de *Accidens* no fue único. No faltaron las reacciones hostiles durante la gira de *Arrojad mis cenizas sobre Mickey*: desde antes del estreno, en Francia, debido a una escena en que a una mujer se le cortaba el pelo al rape<sup>4</sup>; luego, por la presencia de hámsteres arrojados a una pecera llena de agua y de unas ranas atadas con cordeles. Ambas escenas –hámsteres y ranas– fueron eliminadas del espectáculo cuando en 2015 se presentó en el Centro Dramático Nacional (Teatro Valle-Inclán) en Madrid, debido a presiones de varias asociaciones de defensa de los animales y amenazas de multa por parte de la Comunidad de Madrid. Un caso similar se produjo con la obra *Muerte y reencarnación en un cowboy*: durante una gira en Suiza en 2011, fue prohibida la “actuación” de un gato colocado dentro de una urna o pecera vacía de agua pero llena de pollitos (y separado de ellos por un cristal). Rodrigo García redactó entonces la siguiente nota para el programa de mano, donde recuerda otra realidad, esta vez extra-escénica:

Otra vez en Suiza el público verá una obra mía mutilada. Ahora, unos tipos que se hacen llamar “los veterinarios” tienen más poder que la gente que gestiona y dirige los teatros y me prohíben usar un gato verdadero en mi pieza *Cowboys*. [...] Querido público helvético: como bien sabéis, vivís en el país más sucio del globo. Mubarak, Sani Abacha, Mobutu, Pinochet,

<sup>3</sup> Texto original en francés : “Pourquoi cet acte qui se produit tous les jours au restaurant dans l’indifférence générale fait-il à ce point scandale sur la scène de théâtre ? [...] si cette mise à mort scandalise au théâtre et non au restaurant, c’est que la réalité heurte dans l’espace fictionnel du théâtre, tandis que la démonstration gastronomique ne perturbe pas : on a interdit non l’acte en soi, qu’un homme tue un homard en public, mais le fait que cet acte se produise dans un espace artistique où la réalité doit être celle de l’illusion.” (La traducción española es nuestra.)

<sup>4</sup> La escena se había dado a conocer antes del estreno por la organización un casting, ya que se necesitaba una nueva figurante para cada función.

Videla, dictadores de cada rincón del planeta tuvieron y tienen su dinero en vuestros bancos sin que ningún veterinario lo prohibiese jamás.

¿Cómo es posible que banqueros y asesinos escapen al estudio, tratamiento y reclusión por parte de los veterinarios suizos –tratándose como se trata de animales depredadores peligrosos– y a mi gato se le prohíba vivir su pequeño instante de gloria en escena?<sup>5</sup>

Evacuada la cuestión veterinaria –“La urna tiene ventilación y oxígeno más que suficiente y la temperatura es perfecta”, precisa García en la misma nota– queda pendiente la cuestión teatral: la cercanía del gato y de los pollitos –o de los hámsteres y del agua– crea una tensión que concentra la de la obra. La pecera –más que el gato o los hámsteres– se impone entonces como un micro-mundo alegórico de otras violencias –íntimas y sociales– referidas en el espectáculo.

#### LA ALEGORÍA DE LA PECERA

En *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*, el actor Juan Lorient protagoniza una escena en que lleva en su manos, con los brazos tendidos y sin derecho a doblarlos, una pecera llena de agua con un pez dentro. La escena dura unos cinco minutos, durante los cuales Lorient difícilmente aguanta el peso de la pecera. El único alivio se lo aporta otro actor, Juan Navarro, al introducir una manguera mediante la cual aspira el agua, vacía la pecera, disminuye su peso... y deja al pez al aire libre. Para impedir la muerte del pez, vuelve a llenar la pecera de agua y empieza de nuevo la tortura muscular de Lorient. La escena, sin palabras, nos recuerda otras peceras que en las obras de Rodrigo García evidencian ese tipo de supervivencia conflictiva. Así empieza, por ejemplo, el cuarto monólogo de *Haberos quedado en casa, capullos*:

Llora mi cuerpo y no hay palabras.

Un hombre lleva un pez en la mano.

Lo suelta en una pecera que tiene al lado.

Cuando el pez ya está en el agua, el hombre piensa en lo siguiente:

Mañana tengo que juntar el dinero para bajar al mercado y comprar de comer; preparar la comida y pagar el gas para calentar la comida.

Y el hombre revuelve en los bolsillos de su ropa de invierno, porque suelen quedar monedas de un invierno a otro.

Bolitas de alcanfor, calcetines de lana, gorros, guantes, jerséis y por fin, monedas.

Incluso un billete en el pequeño bolsillo para las monedas de un pantalón de pana.

Sí, un billete doblado con esmero por la mitad, y esa mitad por la mitad, y así sucesivamente.

<sup>5</sup> Nota para el programa de mano (en francés) de la obra *Muerte y reencarnación en un cowboy*, para las funciones en Ginebra y Lausana (Suiza) en 2011. El texto que aquí reproducimos es la versión previamente redactada en español.

El hombre quita de la pecera el tapón inferior y el agua se derrama.  
El pez va deslizándose, de maravilla, hasta dar contra el fondo como un gilipollas.  
De maravilloso, el deslizamiento, no tiene nada.

Es para cagarse por la pata abajo. Es como cuando tienes otra vez la misma pesadilla, y en este caso, la pesadilla del besugo es que le quitan el agua del mar.

Y el mar se viene abajo, se viene abajo lentamente, en dos o tres semanas. Que alguien le quita el tapón al mar, sueña el besugo (García 2009: 106-107).

Esta obra y este fragmento en particular tienen su origen en otra obra, anterior, titulada *Llora mi cuerpo, no hay palabras*, nunca estrenada, más bien un proyecto de performance imposible, donde varios actores matan animales en el escenario, así como lo explica Rodrigo García en el prólogo a la edición francesa de la obra, *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*: los actores colocaban varios animales en principio incompatibles dentro de una pecera de cristal por momentos llena y por otros vacía. Reproducimos unos fragmentos del corto texto, redactado a modo de acotación o guión escénico:

La urna de cristal está llena de agua. Un pez de colores nada a gusto. [...] Una mujer se acerca a la urna y quita el tapón de la parte inferior. El agua se derrama lentamente. La mujer mira hasta que no queda ni una gota de agua en la urna. Y se marcha. Vuelve a colocar el tapón..

Un hombre se acerca a la urna con una pequeña rueda giratoria y la coloca dentro [...]. Hace girar la rueda y mira al pez. Pone el pez en la rueda. Se marcha desanimado.

Un hombre entra y saca un hámster de su bolsillo y lo coloca en la urna también, en la rueda giratoria. [...] El hombre mira, se queda un rato siguiendo la evolución del hámster y se marcha (García 2001: 72).

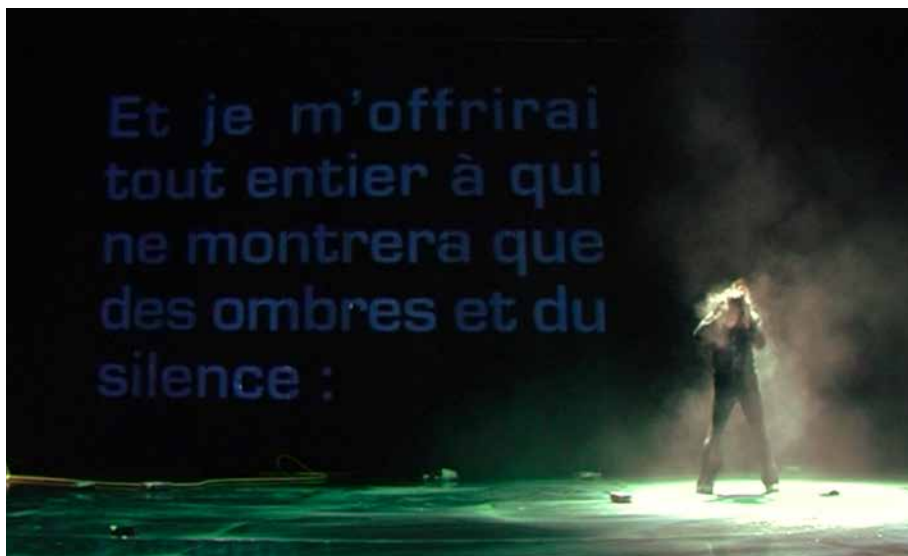
Y se reitera la acción con variantes (un hombre saca una instantánea de la urna, una mujer vacía en ella una botella, otro hombre vuelve a vaciarla) y distintos animales (dos pájaros, unos cangrejos de río, un gallo, una tarántula, una serpiente, un conejo, un gato) hasta que “entra en escena un hombre con una garrafa de camping gas. Mete un tubo naranja en un orificio de la parte superior de la urna y abre la garrafa. Espera unos minutos y se marcha” (García 2001: 73).

Si el origen de *Haberos quedado en casa, capullos* ha de buscarse en *Llora mi cuerpo, no hay palabras*, también cabe preguntarse cuál es el hilo que lleva de una obra sin palabras a cinco monólogos. Acertados nos parecen dos comentarios de Monique Martinez Thomas, traductora al francés de *Llora mi cuerpo, no hay palabras* y editora del volumen en que el texto fue publicado: el primero acerca del “voyeurisme” de los personajes humanos, que se detienen mirando o sacando una fotografía a los animales en vías de morir; el segundo acerca de la asimilación animales-palabras, “encerradas de manera artificial en un espacio demasiado pequeño para que quepan todos”, encerradas “en la urna del texto” (Martinez Thomas 73-74). Ambos conceptos – mirada y palabra – nos parecen fundamentales para entender el papel que desempeñan algunos animales en los escenarios invadidos por el mundo de Rodrigo García.

## LA CALIGRAFÍA DEL CANGREJO

*Aproximación a la idea de desconfianza* es otra obra silente (con excepción del monólogo final): un espectáculo donde la mayor parte de los textos no son puestos en boca de un actor sino proyectados sobre una inmensa pantalla situada al fondo del escenario. Se trata de una obra esencialmente dirigida a la mirada del espectador-lector, que a su vez se enfrenta con otra mirada: la de un animal. En efecto, en un acuario descansa una tortuga, hasta que un actor la saca y la coloca en el escenario. Dicha tortuga lleva una cámara pegada en el caparazón y lo que va filmando se proyecta en la misma pantalla, materializando la supuesta mirada de la tortuga.

Obsérvense estas dos imágenes sacadas de la filmación del espectáculo en el teatro de Bonlieu (Annecy, Francia) en 2006:



*Aproximación a la idea de desconfianza* (imagen n°1)

En la imagen n°1, vemos el texto de la obra proyectado en la pantalla<sup>6</sup>, a espaldas de la actriz Agnès Mateus. Entre las imágenes n°1 y n°2, una tortuga ha sido colocada en el suelo, entre las piernas de la misma actriz (imagen n°3). Lleva una cámara sobre el caparazón y filma la sombra de los movimientos de la actriz en el suelo, sombra a su vez

---

<sup>6</sup> Se trata aquí del texto francés, pues las imágenes han sido sacadas de una filmación realizada en Annecy (Francia), donde la obra fue estrenada, pero no es ningún sobretitulado en la medida en que este texto no traduce lo que dicen los actores.

proyectada en la pantalla (imagen n°2). El público se ve inducido a confrontar no ya las imágenes escénicas con el texto proyectado sino las imágenes por él percibidas con las imágenes filmadas por la tortuga, enfrentándose dos puntos de vista, dos miradas. En la pantalla se proyecta otra escritura, viva, en movimiento, diseñada por el ritmo y pasos de la tortuga. Escritura escénica, animal, viva en comparación con las “cenizas” que son los libros, los textos, una antología de obras así calificada por el mismo autor: “Llamamos a este volumen *Cenizas escogidas* porque mis textos son infortunados residuos de mis montajes teatrales<sup>7</sup>” (García 2009: 9).



*Aproximación a la idea de desconfianza (imagen n°2)*

Los animales forman parte de lo que define un espectáculo vivo, lo que una acotación escénica no puede abarcar, lo que un libro no puede incluir, como lo subraya la “Nota del autor” que abre la publicación de *Daisy*:

En esta monumental obra aparece cada noche el filósofo Gottfried Leibniz para explicar un montón de cosas a la perrita Daisy, como el texto no indica. También hay rituales de la Masonería de la Cucaracha, hay danzas con perros, caracoles, tortugas y cucarachas vivas, hay bailes con centollos y un cuarteto de cuerdas interpreta a Beethoven, y hay mucho, mucho más, todo *no indicado en el texto*. (García 2013a: 4, énfasis nuestro)

<sup>7</sup> Para más detalles, remitimos a otro artículo nuestro dedicado a esa “poética de las cenizas” (Vasserot 2014) y a la compleja relación entre texto, libro y escena en las obras de Rodrigo García.



*Aproximación a la idea de desconfianza (imagen nº3)*

En los últimos años, Rodrigo García parece haber reservado en sus puestas en escena un espacio creciente a lo escrito, integrado en la escenografía, físicamente presente en el escenario bajo la forma de proyecciones que transforman al espectador en verdadero lector. Por ejemplo, el formato del sobretitulado de la obra *Borges* durante su gira en Francia (texto duplicado, con letras de gran tamaño que cubrían la pared de fondo) se asemejó a un enorme libro abierto y proyectado a espaldas del actor Juan Loriente. Se da un paso más con *Aproximación a la idea de desconfianza*, donde el texto proyectado no es ningún sobretitulado sino que se sustituye a los parlamentos de los actores (imagen nº1). Y en *Esto es así y a mí no me jodáis*, obra escrita para un actor ciego, el texto se vuelve caligrafía, para cuestionar un lenguaje incapaz de hacer comunicar a los hombres:

Desconfío del amor que me profesan mis hijos y del supuesto amor que como padre debería cultivar para mis hijos. Sin embargo, tengo mi esperanza en el alfabeto.

La caligrafía debería dar el sentido a la palabra y con la palabra al individuo. Pero no es así. El abecedario mal entendido, en su afán por la buena letra, ningunea el gesto individual, mientras los ministerios invierten buena parte del presupuesto en este asunto:

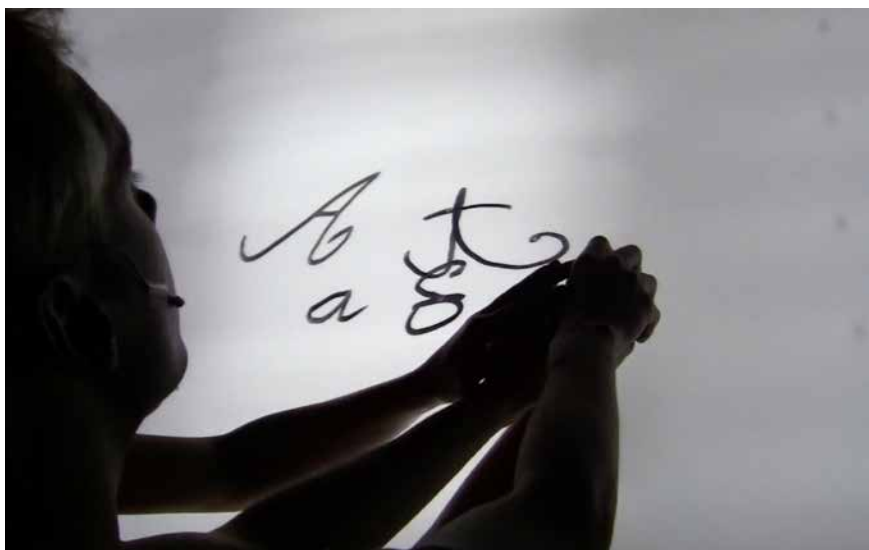
Emparentar, igualar, inmunizar, anestesiar.

Hay un nuevo idioma por inventar, el idioma que versa sobre una caligrafía fluctuante donde las curvas de una *ese* pueden significar casi lo que yo quiera.

Ese idioma es impronunciable y los hombres que se respetan y se admiran saben, en el fondo, que jamás podrán comunicarse (García 2009: 487-488)



Caligrafía viva o en vivo es la que crea Rodrigo García en el espectáculo gracias a una mesa de luz cuya superficie horizontal se proyecta en una pantalla colocada al fondo del escenario. En la mesa de luz, el actor ciego Melchior Derouet dibuja unas letras, guiado de la mano por la actriz Núria Lloansi (imagen nº4). El abecedario en proceso, el texto escribiéndose, la caligrafía en movimiento aparecen proyectados en directo en la pantalla (imagen nº5), en el lugar habitualmente reservado a vídeos, imágenes textos o sobretitulados.



*Esto es así y a mí no me jodáis (imagen nº4)*



*Esto es así y a mí no me jodáis (imagen nº5)*

En otro momento de la obra, la caligrafía humana deja lugar a otra caligrafía, también viva y movediza, formada por unos cangrejos vivos colocados en la mesa de luz (imágenes n°6 y n°7): una versión de la “caligrafía fluctuante” antes referida. La asociación entre cangrejos y caligrafía aparece de manera evidente en las siguientes imágenes sacadas de la filmación del espectáculo en el teatro de Bonlieu (Annecy) en 2010 si las comparamos con las del alfabeto dibujado en vivo (imágenes n°4 y n°5):



*Esto es así y a mí no me jodáis (imagen n°6)*



*Esto es así y a mí no me jodáis (imagen n°7)*

Y el texto simultáneamente pronunciado por el actor se refiere al proceso de pintura de los frescos de Masaccio, haciendo hincapié en el valor pictórico y expresivo de la caligrafía proyectada:

El fresco hay que trabajarlo a toda velocidad y a toda velocidad el adolescente Masaccio se preguntó qué es pintar y si saber pintar guarda relación no tanto con la técnica, sino con el desconsuelo y el furor (García 2009: 496).

A los movimientos continuos e imprevisibles de los cangrejos vivos sobre la mesa-página blanca se contraponen la mecánica de unos animales de plástico, autómatas a los que la mano humana da cuerda para que repitan siempre el mismo movimiento que no deja de interrumpirse una y otra vez, hasta que se les dé cuerda de nuevo:

Mientras Masaccio inventaba a toda velocidad –los frescos se secan delante de tu mano trabajando– el inicio del Renacimiento, su socio y maestro, Masolino, insistía en cuerpos que no sudaban, cuerpos que lloraban lágrimas de cocodrilo. Masolino pintaba encima de los cuerpos, emociones. En el andamio de enfrente, Masaccio hacía aparecer vida (García 2009: 496).

A la escritura en vivo también se contraponen los libros – letra muerta – amontonados debajo de la poltrona sobre la cual está recostado el actor o acumulados en los estantes de una biblioteca, como es el caso en la obra *Daisy*. Reproducimos a continuación tres imágenes sacadas de la filmación de este espectáculo en Annecy donde se estrenó en 2013:



*Daisy* (imagen n°8)



*Daisy* (imagen nº9)



*Daisy* (imagen nº10)

En la parte izquierda de esas tres tomas aparece el subtítulo de la obra para las funciones en Francia (notemos de nuevo el espacio inusualmente amplio dedicado a la proyección de los textos). En la parte derecha, una pantalla pegada a una estantería cubierta de libros reproduce imágenes de los animales filmados en vivo durante la fun-

ción (se puede vislumbrar la cámara sobre un trípode en el escenario): cucarachas (imagen n°8), caracoles (imagen n°9) y tortuga (imagen n°10), o sea tres variantes posibles de los cangrejos de *Esto es así y a mí no me jodáis*. La confrontación entre textos, libros y animales se visualiza allí de manera evidente.

Pero otra escena de la obra nos llama la atención: al final de *Daisy*, el actor Juan Lorient, sentado en un sillón esférico, lee ante los ojos de una tortuga metida en un tambor transparente lleno de agua. El segundo actor, Gonzalo Cunill, coloca una tapa redonda sobre el sillón, dejando a Lorient encerrado dentro de lo que ahora se asemeja a una urna (¿pecera?) hermética. A continuación, Cunill abre un tapón situado a espaldas del sillón-urna-pecera, introduce en el agujero un tubo naranja conectado con el tubo de escape de una moto... y enciende el motor.



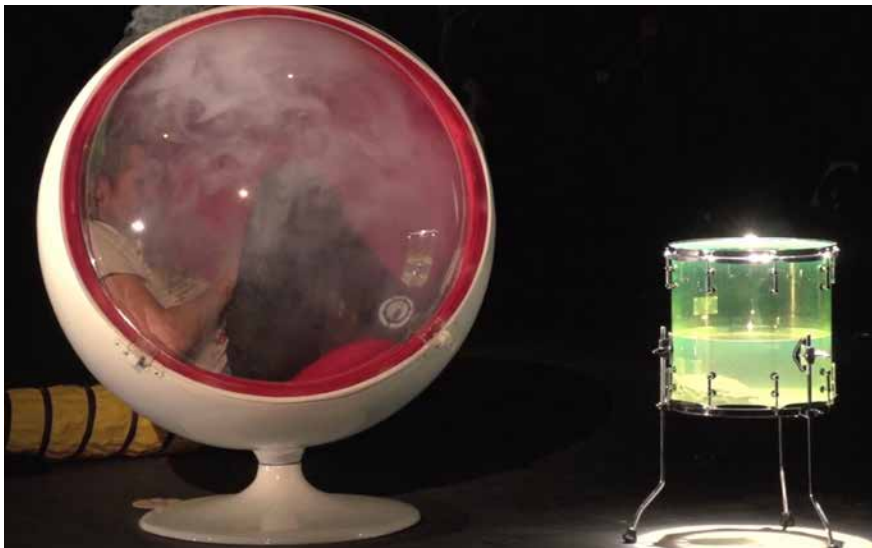
*Daisy* (imagen n°11)

Es sorprendente constatar que esta escena concentra la inversión perfecta de la obra antes mencionada *Llora mi cuerpo, no hay palabras*. Hombre y animal han intercambiado papeles: cada cual en su urna, la tortuga observa –“by no other species except man will the animal’s look be recognised as familiar” (Berger 3)– al hombre leyendo (imagen n°11). Un tubo de igual color naranja en las dos obras es introducido en un agujero de la urna donde está encerrado el hombre (imagen n°12). La garrafa de camping gas ha sido sustituida por un tubo de escape. Cuando el humo invade la urna (imagen n°13), el público se sobrecoge: por más que sepa que de teatro se trata, está presenciando la representación de un crimen-suicidio. Y pasa un largo y tenso minuto entre el instante en que se empieza a

llenar la urna de humo y el momento en que se apagan las luces en el escenario, antes de que salgan los actores a saludar. ¿Tensión equiparable con la que provoca la presencia de un gato con pollitos en una urna-pecera, o con el miedo a que un actor deje caer una pecera demasiado pesada con un pez vivo dentro, o no recoja a tiempo unos hámsteres caídos al agua? Más que el supuesto sufrimiento de los seres vivos presentes en el escenario, lo que por momentos parece insostenible es la metáfora en vivo.



*Daisy* (imagen n°12)



*Daisy* (imagen n°13)

## ESPECTÁCULOS DE RODRIGO GARCÍA MENCIONADOS

- *Accidens. Matar para comer*. Estreno en 2005 en Prato (Italia). Actor: Juan Lorient.
- *After Sun*. Estreno el 3 de julio de 2000 en el festival de Delfos (Grecia). Actores: Patricia Lamas y Juan Lorient.
- *Aproximación a la idea de desconfianza*. Estreno el 10 de febrero de 2006 en Bonlieu – Scène Nationale d’Annecy (Francia). Actores: Juan José de la Jara, Agnés Mateus, Jean-Benoît Ugeux. Iluminación: Carlos Marquerie. Vídeos: Daniel Iturbe. Proyecciones diseñadas por Ramón Diago.
- *Arrojad mis cenizas sobre Mickey*. Estreno el 14 de noviembre de 2006 en el Théâtre National de Bretagne (Francia) con su título original –*Esparcid mis cenizas en Eurodisney*– que luego tuvo que ser sustituido por *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* por la amenaza de un pleito de la empresa Eurodisney. Actores: Jorge Horno, Núria Lloansi y Juan Lorient.
- *Borges*. Estreno en diciembre de 1999 en la Casa de América de Madrid. Actor: Juan Lorient. Iluminación: Carlos Marquerie.
- *Daisy*. Estreno el 10 de septiembre de 2013 en el Théâtre des Haras / Bonlieu – Scène nationale d’Annecy (Francia). Actores: Gonzalo Cunill y Juan Lorient. Iluminación: Carlos Marquerie. Vídeos: Ramón Diago.
- *Esto es así y a mí no me jodáis*. Estreno en francés el 24 de abril de 2010 en Bonlieu – Scène nationale d’Annecy (Francia). Actores: Melchior Derouet, Núria Lloansi y Daniel Romero. Iluminación: Carlos Marquerie. Vídeos: Ramón Diago.
- *La historia de Ronald, el payaso de McDonald’s*. Estreno en 2002 en el festival Citemor (Montemor-o-Velho, Portugal). Actores: Rubén Ametllé, Juan Lorient y Juan Navarro.
- *Muerte y reencarnación en un cowboy*. Estreno el 11 de noviembre de 2009 en el Théâtre National de Bretagne (Francia). Actores: Juan Lorient, Juan Navarro y Marina Hoisnard.
- *4*. Estreno el 5 de noviembre de 2015 en hTh, CDN de Montpellier (Francia). Actores: Gonzalo Cunill, Núria Lloansi, Juan Lorient y Juan Navarro.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Berger, John. "Why Look at Animals", in *About Looking*. New York: Pantheon Books. 1980.
- Fernandez, Suzanne. "Présences animales et humaines sur la scène : la réalité scandaleuse". *Que la bête meure! L'animal et l'art contemporain*, ed. Institut National d'Histoire de l'Art, 2012. [http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20FINAL%20S\\_Fernandez.pdf](http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20FINAL%20S_Fernandez.pdf)
- García, Rodrigo. *Cenizas escogidas (Obras 1986-2009)*. Segovia: La Uña Rota, 2009. Incluye: *Notas de cocina, Borges, Haberos quedado en casa, capullos, Carnicero español, Lo bueno de los animales es que te quieren sin preguntar nada, Angelitos, Todos vosotros sois unos hijos de puta, Rey Lear, Reloj, Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo, Jardinería humana, Esparcid mis cenizas en Eurodisney, Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba, La historia de Ronald, el payaso de McDonald's, Aproximación a la idea de desconfianza, After sun, Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta, Accidens. Matar para comer, En algún momento de la vida deberías proponerte seriamente dejar de hacer el ridículo, Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada, Versus, Esto es así y no me jodáis.*
- García, Rodrigo. *Daisy*. Pinto (Madrid): Pliegos de Teatro y Danza, 2003a.
- García, Rodrigo. *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*. Traducción francesa de Christilla Vasserot. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- García, Rodrigo. "Llora mi cuerpo, no hay palabras". *Corps en scène*, ed. Monique Martinez Thomas. Carnières-Morlanwelz: Lansman éditeur, 2001.
- García, Rodrigo. "Me da pánico el pensamiento uniforme" (entrevista con Justo Barranco). Barcelona: *La Vanguardia*. 21 nov. 2013,2013b:36.
- García, Rodrigo. *Muerte y reencarnación en un cowboy*. Pinto (Madrid): Pliegos de Teatro y Danza, 2010.
- Martinez Thomas, Monique. "El cuerpo humano, el cuerpo animal, el cuerpo abecedario: *Mi cuerpo llora, no hay palabras*". *Corps en scène*, ed. Monique Martinez Thomas. Carnières-Morlanwelz: Lansman éditeur, 2001.
- Vasserot, Christilla. "Una poética de las cenizas". *Primer acto 346* (enero-junio 2014): 149-153.





CARRIE B. DOUGLASS<sup>1</sup>

University of Virginia - [cbdouglass@virginia.edu](mailto:cbdouglass@virginia.edu)  
Artículo recibido: 20/12/2016 - aceptado: 28/12/2017

## THE BULL AND THE BAN

### ABSTRACT

On July 28, 2010 lawmakers in the Spanish region of Catalonia, after years of discussion, suddenly voted to ban bullfighting. On November 9, 2015, the Parliament of Catalonia voted to initiate the process of Independence from Spain. This article tracks the relationship between these two events.

KEY WORDS: National bullfight (*corrida*), local taurine spectacles, Catalonia, ban, animal rights.

### RESUMEN

El 28 de julio de 2010, los legisladores de la región española de Cataluña, después de años de discusión, votaron de repente prohibir las corridas de toros. Por otro lado, el 9 de noviembre de 2015, el Parlamento de Cataluña votó para iniciar el proceso de independencia de España. En este artículo se analiza la relación entre estos dos eventos.

PALABRAS CLAVE: corrida, espectáculos taurinos locales, Cataluña, prohibición, derechos de los animales.

In 1997 I published a book, based on at least ten years of anthropological fieldwork in the 1980s, titled *Bulls, Bull Fighting and Spanish Identities*.

What follows are some of the things I said in the Introduction and other chapters:

---

<sup>1</sup> After living in Barcelona (1970-1978), Prof. returned to the US to pursue her PhD (1987) in Anthropology. Publications include *Bulls, Bullfighting and Spanish Identities* (1997), where bullfighting is used as a vehicle to explore the many Spanish national and local identities, and, *Barren States: the Population 'Implosion' in Europe*, (2005) about low fertility in contemporary Europe. She has also co-authored with Fernando Operé *Los españoles y la España de Hoy: Historia, sociedad, y cultura* (2007). Currently she is a Professor of Anthropology at the University of Virginia.

For many Spaniards of my generation, bullfights are a minor, unimportant nineteenth century survival, part of an arcane worldview associated with General Franco and his supporters. These people—who identify with the liberal, modern, service-oriented, artistically Avant-guard, culturally innovative, democratically open, internationally respected Spain of the 1990s—become irritated when they hear the word “bullfights” in any analysis of “Spain.” “Not more bullfights!” they cry. “That is not what Spain is.”

Nevertheless, bullfights exist in Spain, and their numbers are not diminishing. This is because bullfighting, *los toros* (literally, the bulls), continues its role as a multivocal symbol with many contested meanings. For a Spanish citizen, it is almost impossible not to be involved in this contest.

Bullfighting inevitably evokes political responses. Many Spaniards fear that any analysis of the bullfights will focus on them as the *essence* of Spain. But certainly in talking about the bulls, one ends up discussing some very important issues and relationships, both historical and contemporary in Spain. These debated issues lie at the very core of Spanish identity.

After the repressive dictator General Franco’s death in 1975, there was an almost immediate return to the historical discussion about nationality and national symbols. Scholars began to take seriously one particular national symbol –the bulls– that had been intimately tied to the dictatorship, yet which strangely continued to thrive in democracy.

Most work on bullfights has dealt with one kind of spectacle, the *corrida de toros*. Criticism of these studies often focused on the invalidity of an analysis for all parts of Spain. Yet the *corrida de toros* is just one of at least sixteen spectacles or games with bulls. It is the most well-known form and is “performed” all over Spain but it is not the most numerous. There are many more local forms.

This analysis discusses the whole phenomenon of *los toros* in Spain, not just one or another of its forms. My investigation suggests that these spectacles, taken in contextual relationship, create a dynamic discourse about significant cultural categories in Spain. Specifically these different taurine formats are used to talk about male/female, urban/rural, national/local, class and political relationships; hierarchy and equality; history; worldview, and most importantly for this work, the construction of the Spanish state and Spain’s relationship with “Europe.” The idea that underlies all of these topics is the Spanish opposition between “modernity” and “tradition.”

“Spain” is a disputed category within the nation-state called by that name. In a country with various and competing cultural and linguistic traditions, there is no

consensus of what is “Spanish.” Nor is there any agreement as to whether, or how, the whole (the nation-state) should take precedence over the many parts (the regions or ethnic nationalities). Should regions be related in a hierarchical or in an egalitarian way? Put simply, there is an opposition between the one and the many Spains.

Complicating this debate is Spain’s rapid transformation from a pre-Franco backward rural country to a post-Franco modern post-industrial one. Many Spaniards define themselves as modern by denying that traditional customs, such as *los toros*, represent Spain. Ironically, other Spaniards identify with their particular region by clinging to and reproducing local ethnic customs—which often include specific forms of the taurine games.

*Los toros*, thus, serve as a vehicle to talk about two historical Spanish debates about identity. The first is the place of Spain in Europe. This has to do with “modernity.” For almost two hundred years, many Spaniards have seen the presence of *los toros* in their country as symbolic of the obstacle to Spain’s modernization and thus to acceptance into the European community and worldview. *Los toros* symbolize non-Europeaness and must be rejected.

During my fieldwork, when I asked Spaniards anywhere about bullfights, before anything else, the person declared him or herself to either be “for” or “against” the bulls. Although to be “for” or “against” the bulls has regional implications, principally it is a statement about that person’s place in Europe and “modern life.” To be against the bulls is to be “European and modern”; to be for the bulls is to be “Spanish and traditional.”

So, the main accusation against the bulls is that they are non-European. For many Spaniards, to promote this spectacle only perpetuates the myth of Spain as a “cruel” nation (Europe/the English created the Black Legend about the cruel Spaniard.). Furthermore, bullfight detractors often insist (although data shows otherwise) that bullfighting is a dying spectacle. They mean, of course, that “real Spain» is modern now and does not do these “third-world things.»

The second debate concerns regional identity and the place of the various regions in the construction of the Spanish state. This debate had to do with local identity, or “tradition.” Although some regions view themselves as more European than others, the “cultures” also define and reify themselves through local traditions. If they were all modern, they would all be the same, while traditions differentiate one culture from another. Thus, regions often identify with one taurine game and not another. Meanwhile attitudes about the national *corrida* subtly reflect attitudes about a national culture.

Nevertheless, the bull is the thread that ties all of the regions together. The games with bulls change as one moves across the tapestry that is “Spain,” but the animal remains the same. The debate over the *toro bravo* is the truly significant Spanish debate and thus can be said to signify “Spain.” In this case the bull is the totem of “Spain.”

Although the Spanish state has existed for 500 years, a state (a political arrangement) and a nationality (an identity) are two very different categories. The different parts (cultures, regions) of Spain feel they have benefited unequally from union in the Spanish state. The interests of the Center have usually dominated the rest of Spain. Ironically in the last 100 years some of the Spanish geographical and political peripheries have been the most economically and materially advantaged areas, causing those citizens to feel held back by “Spain” and thus, doubly oppressed. Nationalism is a perfect channel for these sentiments. While all regions and communities have acknowledged the reality of their participation in the Spanish state, some citizens in many areas deny that they belong to the Spanish nationality at all. They identify and celebrate only the “Basque” community or the “Catalan” community. For these people “Spain” is the Other. They are not negotiating for space within this cultural category; they want out.

Currently an annual cycle of festivals in different Spanish cities, celebrating their patron saint festival or *fiestas mayores*, always the context of several days of important bullfights, articulates various parts (cultures) of the national state while at the same time evoking a plural, non-hierarchical, vision of the symbolic category “Spain.” The message the cycle conveys is that despite regional differentiation, there can also be integration. It is a third way between one nation and/or various separate nations.

In the 1980s the cycle consisted of six fiestas (and their bullfights) in six important Spanish cities: Valencia, Seville, Madrid, Pamplona, Bilbao and Zaragoza. In many ways, it is logical that these six fiestas form a cycle that symbolically represents and defines plural “Spain» as these cities are among the historically and economically most important. Five of the cities are among the six largest in Spain, which might suggest their importance in native minds. Barcelona, however, is the second largest city and this fact points to the inclusion originally of that other important city in the Cycle.

Before 1960 Barcelona also participated in the bullfighting fiesta cycle. Barcelona, the second largest Spanish city, has always vied with Madrid in population, power and influence. Capital of the wealthy region of Catalonia, Barcelona became an early industrial center (along with Bilbao). Barcelona is the center of Catalan culture, language and politics. Barcelona’s *fiesta mayor* is dedicated to the Virgin of the Merced on September 24. Until the Spanish Civil War, the bullfights in Barcelona during these fiestas were nationally important. The Catalan bourgeoisie attended these *corridos* as social events

that were integral parts of their fiestas. At some point after the Civil War, Catalans stopped attending these “non-Catalan” Spanish/Francoist events. The main bullring in the center of Barcelona was left standing but was not used after 1960. Bullfights continued to be given in a new bullring built on the periphery of the city, where non-Catalan, immigrant workers lived and within easy access of the European tourists coming from the beaches of the Costa Brava. The new Catalan disdain for the corrida was an obvious anti-Spanish, anti-Franco message. The move away from the corrida was supposedly a sign of modernization, Europeanization, as well as *anti-Franquismo* and *anti-españolismo*.

Now context for the 2010 ban....

## CATALAN INDEPENDENCE

Part of the Crown of Aragon, Catalonia has shared the monarch of Spain since 1479 when “Spain” was born from the union of the Crown of Aragon and the Crown of Castile. The Catalan Independence movement is a political movement derived from Catalan nationalism, which supports the independence of Catalonia from Spain and France. Recently there has been a substantial increase in the number of people who openly consider themselves *independentistas*. Support for Catalan independence is based on the thesis from the 19th century that Catalonia is a nation derived from contemporary ideology based on the history of Catalonia, the Catalan language, and Catalan traditions. In 1932 under the Second Spanish Republic Catalonia was granted a statute of autonomy and home rule institutions, which lasted until the Spanish Civil War (1936-1939) and the subsequent Franco dictatorship, which abolished home rule and discouraged regional cultures under the ideology of Spanish nationalism and Catholicism.

After Franco’s death in 1975 and the transition to democracy, Catalan autonomy was restored in 1977. Catalan nationalists have governed the region most of the time since then and a parliamentary group calling for full independence has existed since 1980.

The 2006 Statute of Autonomy of Catalonia provides Catalonia’s basic institutional regulations under the Spanish Constitution of 1978. It defines the rights and obligations of the citizens of Catalonia (Spain), the political institutions of the Catalan region, their competences and relations with the rest of Spain, and the financing of the Government of Catalonia. It was approved in referendum by 73.9% of the Catalan voters. On June 28, 2010 the Spanish Constitutional Court published a decision to annul and reinterpret several articles of the 2006 Statute of Autonomy of Catalonia, in particular its use and definition of the word “nation,” saying references to “Catalonia as a nation” and the

“national reality of Catalonia” had no legal interpretive effect. It declared 14 articles unconstitutional and interpreted restrictively 22 further articles.

Two weeks later on July 10, 2010 the biggest autonomy protest demonstration that had ever occurred in Catalonia took place in Barcelona with an estimated 1.1 million people in the street, led by a banner with the Catalan slogan: *Som una nació. Nosaltres decidim* (We are a nation. We decide).

Many believe that the demonstration was a turning point in the relations between Catalonia and Spain. Five years later a proclamation to initiate the process of independence was issued.

**Art or Torture? --The Ban:** But first the Catalans returned to the vehicle of *los toros* to make statements about its relationship with Spain. On July 28, 2010--two and a half weeks after the massive Catalan street protest-- lawmakers in the Spanish region of Catalonia, after years of discussion, suddenly voted to ban bullfighting.<sup>2</sup>

The discourse in the Catalan Parliament with respect to a proposed ban on the *corrida* had focused on the ethics of anticruelty, which was due in part to the strength and popularity of the grassroots animal defense organizations. And certainly during the year and a half of consideration, most of the discussion focused on whether the bull suffered pain. “There is incredible suffering in a bullfight. Six bulls are killed each time, not one, and they are tortured for 20 minutes. It is not right to pay money to go and watch that kind of cruelty,” said Deborah Parris who worked with the campaign group Prou (Enough in Catalan) to ban the *corrida* (“Catalonia’s bullfight...” 2010). “The ban is all about progress, banning a barbaric practice, for good” (“Catalonia’s bullfight...” 2010). “Society has evolved and that’s all about losing bad things. Fortunately, Catalan politicians have seen they need to evolve too, so they don’t remain relics—like these traditions” (Jordi Casamitjana in “Catalonia’s bullfight ...” 2010). The anti-bullfight activists vehemently deny a wider agenda.

However, most participants and observers perceived the actual vote and ban as just an expression of an anti-Spanish attitude, especially since it came so closely after the constitutional court had struck out a legal claim to Catalan nationhood one month earlier. “In many ways, however, the ban reflected less on the animal rights than on a political debate of Catalan identity and a push by local parties for greater independence from the

---

<sup>2</sup> Catalonia would become the second Autonomous Community to ban the tradition. In 1991 the Canary Islands banned spectacles that involve cruelty to animals, with the exception of cockfighting, which is traditional in some towns in the Islands.

rest of Spain,” noted one journalist (Minder 2010). The headline blared, “Looking for a Wedge from Spain, Catalonia Bans Bullfighting” (Minder 2010). Certainly for many Catalans the bullfight represented a resented discourse of Spanishness that connected bullfights in “imperial Spain with thoughtless traditionalism, the cult of death, honor, Spanish difference, national Catholicism, lack of respect for women and more” (Porcel 2004). It was this kind of Spain against which Catalonia protested. Critics argued that the bullfight constitutes a “symbolic pillar of Francoist Spain and, as a result, in the narrative of national identity it emphasizes values and constructions that the democratic societies should not reproduce” (Beilin 2015:168).

Although the *corrida* has deep roots in Catalonia, nationalists now see it as a “Spanish” fiesta. Yet even in Catalonia, as the numbers of the vote to ban showed (68 to 55 with 9 abstentions), there was deep ambivalence (Beilin 2015: 168). All analyses of the vote clearly show that the vote fell along party lines: independence party members voting in block for the ban; more general pan-Spanish party deputies tending to oppose it. One deputy who voted to keep bullfighting in Catalonia said, “They are trying to get independence and they think if they highlight differences it will help. They don’t like reminders of how much we share,” said Albert Rivera, a deputy with the “mixed group” in Parliament who voted to keep bullfighting alive (“Catalonia’s bullfight...” 2010). One bullfighter, Vicente Barrera, criticized the ban as politically oriented, “Bullfighting is an art, and Catalonia is abandoning for ridiculous political reasons the tradition and culture that make Spain so special” (Minder 2010). Pro-taurine Catalans spoke about losing *their* “freedom.” And of a lack of “respect” (Tosko 2012:75, 107, 113119).

Others used the ban to claim Catalonia’s greater affiliation with Europe than with the rest of Spain. “This is not an attack against Spain but evidence that we, Catalans, support and share more advanced values with the rest of Europe” (Josep Rull, a lawmaker from Convergence and Union, a Catalanist party, in Minder 2010). Here there is “almost an evolutionary subtext at work, the ghost of a politico-ontological chain of being in which the species *homo catalan* is revealed through the ban to be closer to the ‘more advanced’ *homo europeus* than to the more primitive *homo hispanense*” (Dopico Black 2010:236). And as Jose Montilla, the Catalan president, said, “We will have a better Catalonia with this decision” (Roger, Geli, Noguer 2010). One activist went further, “Until all animal cruelty has been banned, Catalonia will not be Europe” (Roger, Geli, Noquer 2010).

However, the spectacle that was banned was the *corrida de toros*, the national Spanish bullfight. Not two months later on September 22nd of that year, 2010, the same lawmakers voted (by a vote of 114 to 14, with 5 abstentions) to protect and regulate the *correbous*, –the local Catalan form of taurine games that are celebrated in the fiestas of small towns and villages of Catalonia– festivals that include tying flaming wax or

fireworks to bulls' horns and letting them run free, or provoking bulls to chase people on seaside platforms and then plunge into water. The pro-bullfighting crowd howled with accusations of "hypocrisy" ("Alegria..." 2010) and affirmed their vision that "behind this is hidden an identity fight" ("Alegria..." 2010). "They are not arguing about animal rights, but rather the rights of the Catalans and of the Spanish. Perhaps they are the same. By the way, the bulls are not prohibited in Europe" ("Alegria..." 2010). Animal rights groups were horrified and spoke of "Catalonia's Shame," while lawmakers sought refuge in the fact that the *correbous* animals were not killed. "It is not the same thing as the *corrida*. We do not mistreat the animal or stab it," said one villager. Francesc Sancho, a spokesman for CiU party, the major pro-Independence party noted, "If the horns are wide enough, the bull does not get burned" (quoted in Woolls 2010).

Later that summer and fall, regional governments in several parts of greater Spain responded by declaring the *corrida* protected patrimony, and part of Madrid's/Alicante's/Seville's cultural heritage, drilling down on their association and identification with the *corrida*. Then on November 8, 2013 legislation was passed in Congress (144 votes in favor, 26 against and 54 abstentions) making bullfighting an Intangible Cultural Heritage of Spain, and encouraging local administrations to "ensure its protection and develop promotion measures" ("Bullfighting in Spain..." 2013).

**Further action in the Political Arena:** Since 2012 there have been massive street demonstrations for independence in Barcelona every September 11, the so-called National Day of Catalonia. The debate has been about the right to hold a referendum on the independence of Catalonia. On December 12, 2013 the Government of Catalonia announced a referendum on independence had been set for Nov. 9, 2014. The Spanish government stated shortly thereafter, "Such a poll will not be held," saying the referendum was illegal (Burrige 2013). (The poll was in fact held, although a majority of Catalans chose not to participate in the referendum). Then in January 2015, the President of Catalonia announced parliamentary elections for last September 2015 that would serve as a proxy vote on the independence of Catalonia, assuming independence parties won. Parties explicitly campaigning for independence won 47.8% of the total vote –not a majority. Nevertheless, on the 9th of November 2015 the Parliament of Catalonia adopted the *Declaration of the Initiation of the Process of Independence of Catalonia* (72 votes to 63). Two days later, on November 11, 2015 the Spanish Prime Minister threatened to suspend the political powers of the twenty-one key political figures in Catalonia should they push ahead with the provisions of the declarations with the Constitutional Court of Spain to assess the legality of the region's declaration. Tensions remain high between the two governments.



Since then neither the Spanish government nor the Catalan government has been able to form a ruling majority in their respective capitals. Catalonia has been governed by a ruling minority coalition since January 2016. In Spain a ruling minority government was finally formed October 29, 2016.

**Further action in the Taurine Arena:** Nine days earlier, on October 20, 2016, the Constitutional Court of Spain overturned the ban against bullfighting in Catalonia, declaring it unconstitutional, simultaneously outraging separatists in the region and animal activists. The case to overturn the ban had been taken to the Constitutional Court by Spain's main conservative Popular Party, with the backing of the bullfighting sector. "The court voted 8 to 3 against the Catalan ban, finding that lawmakers from the region could not prohibit a practice that the justices said was enshrined in the cultural patrimony of the Spanish state" (Minder Oct. 20, 2016). Since it was part of "Spanish heritage, any decision banning it could only be taken by the central government." An appeal against the Constitutional Court's decision would have to be made before European courts.

Catalan reaction was swift, seeing the action in political terms. "It's obvious the Constitutional Court never loses an opportunity to attack the legitimacy of the Parliament" of Catalonia, Lluís Salvadó, an official in the Catalan regional government, told reporters. Catalan politicians vowed that very day to never let the bullfight (the *corrida*) return to Catalonia. They never mentioned an appeal. Barcelona's mayor, Ada Colau, promised to keep bullfighting out of Barcelona "whatever the Constitutional Court says."<sup>3</sup>

Animal rights activists, still ignoring the political battle, called the overturning of the ban, "morally retrograde."

**The Bull and the Ban:** I maintain that the Catalans are still intimately engaged with the rest of Spain in its conversation about sovereignty. The battle over their relationship still has a taurine idiom. Ban the *corrida*. We are not Spain. But the Bull is still the Totem.

### Appendix: "Then I am not Spanish..."

The summer of 2016 saw many municipalities throughout Spain consider, through referendum, whether to ban not the national form of the bullfight, the *corrida*, but

---

<sup>3</sup> It is unclear what the practical consequences would be of the reversal of the ban. One of Barcelona's bullrings has already been converted to a shopping center, while the other, the Monumental, is also scheduled for other uses (Minder Oct. 20, 2016).

rather their local forms of bullfighting “games.” Recall the Catalan parliament had explicitly exempted Catalan local forms from its ban, so these protests may indicate something different than regional identity politics. An emphasis on the pain inflicted on the animals and the rejection of the bullfight as a kind of torture of animals as a form of entertainment indicates an internalization of the Spanish animal rights groups strategic critiques (Torture: Neither Art nor Culture).<sup>4</sup>

In the summer of 2016 almost always the discourse used by young anti-bullfighting activists of “torture” and “pain” and the “hurt that the animals suffer” was still contested by the discourse of “tradition,” “culture” and “identity (*identidad colectiva*).” In the Comunidad de Valencia, for example, taurine games such as *bou embolat* and *bou en corda* (also *bous al carrer* and *correbous*) are traditionally embedded in patron saint festivals, and often are beloved rituals of local identity. Significantly in 2016 most referendum failed, but citizens in two small Valencia towns did vote to ban these local bullfights during their fiestas, as did the capital city, Valencia itself. The mayor of Valencia even went beyond the local forms and suggested the possibility of not killing the bull in the bullfight (*corrida*)—as in the Portuguese fiesta (what he called a “synthesis” between the “fiesta y respeto a la vida [respect for life].” More referendums were promised for 2017.

Furthermore, in May 2016, the Junta of Castilla and Leon prohibited the killing of the bull in the well-known local fiesta known as *Toro de la Vega* in Tordesillas. This rather gory taurine fiesta had played a large role in the anti-bullfighting cruelty debates for decades. One also hears in these critiques, a recurrence to the modernity argument: it is shameful for a modern country to revere such a barbaric blood spectacle.

Later, on September 20, 2016, only one month before the Constitutional Court overturned the ban in Catalonia, thousands of protestors gathered in Madrid to demand an end to bullfighting per se:

A spokesman for the Party Against the Ill-Treatment of Animals (PACMA) said it was “time to end bullfighting and all other bloody spectacles.” “Bulls feel and they suffer,” said Chelo Martín Pozo, a 39-year-old from Seville who had come to Madrid for the rally. “Bullfights are a national shame and if they represent me, then I am not Spanish,” she said (Agence-France Presse Sept. 20, 2016).

Then I am not Spanish...

---

<sup>4</sup> Many animal rights activists may actually hold an almost post-humanist ontology about the equality of all life forms, “animal” and human, and want to “undo the hierarchy” that gives humans the right to kill animals. However, by stressing the pain humans inflict on the bulls (animals), and that animals feel—like humans—(that is, stressing sameness, rather than difference), the activists still situate themselves within the long tradition of Western humanism.



Protesters march past Spain's parliament during demonstration on 10 September, 2016. The banner shows a bull with the word "alive". Photograph: Susana Vera/Reuters.

## WORKS CITED

- Agence-France Presse, "Thousands rally in Madrid to demand an end to bullfighting," *The Guardian*, Sept. 10, 2016. Online.  
<https://www.theguardian.com/world/2016/sep/11/thousands-rally-in-madrid-to-demand-an-end-to-bullfighting>, Accessed Jan. 20, 2017.
- "Alegria por la prohibición de las corridas de toros en Catalunya," *La Vanguardia* July 28, 2010 Online. <http://www.lavanguardia.com/participacion/20100728/53972844771/alegria-por-la-prohibicion-de-las-corridas-de-toros-en-catalunya.html> Accessed March 3/30/16.
- Beilin, Katarzyna Olga. (2015) *In Search of an Alternative Biopolitics: Anti-bullfighting, Animality, and the Environment in Contemporary Spain*, Columbus: Ohio State University Press.
- "Bullfighting in Spain now protected by law," *Spanish News Today* Nov. 8, 2013. Online. [http://spanishnewstoday.com/bullfighting-in-spain-now-protected-by-law\\_19021-a.html](http://spanishnewstoday.com/bullfighting-in-spain-now-protected-by-law_19021-a.html), Accessed June 2, 2016.
- Burridge, Tom. "Spain to block Catalonia independence referendum" *BBC News* Dec. 12, 2012. Online, <http://www.bbc.com/news/world-europe-25353086>, Accessed June 3, 2016.
- "Catalan Independence," from *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Catalan\\_independence](https://en.wikipedia.org/wiki/Catalan_independence), Accessed -March 3/30/16, 12:13 PM.
- "Catalonia's bullfight ban provokes emotional response" *BBC* July 29 2010, News/World/Europe. Online. <http://www.bbc.com/news/world-europe-10798210>, Accessed May 28, 2016
- Dopico Black, Georgina. "The Ban and the Bull: Cultural Studies, Animal Studies, and Spain," *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 11, Nos. 3-4 September-December 2010, pp. 235-249. Online.
- Douglass, Carrie B., (1997) *Bulls, Bullfighting and Spanish Identities*, Tucson, The University of Arizona Press: Introduction, Chapter 4, and Chapter 5.
- Minder, Raphael. "Looking for a Wedge from Spain, Catalonia Bans Bullfighting," *New York Times* July 28, 2010: A4 Print.
- "Spanish Court Overturns a Ban Against Bullfighting in Catalonia," *New York Times*, Oct. 20, 2016. Online. <https://www.nytimes.com/2016/10/21/world/europe/spain-bullfighting-ban-catalan.html>, Accessed Jan. 23, 2017.
- Porcel, Baltasar. "La fiesta nacional?" *La Vanguardia* April 19, 2004. Print.
- Roger, Maiol, Geli, Carles, and Noguer, Miquel. "Cataluña prohíbe los toros," *El País* July 28, 2010: Actualidad: La Lidia. Online. [http://elpais.com/elpais/2010/07/28/actualidad/1280305017\\_850215.html](http://elpais.com/elpais/2010/07/28/actualidad/1280305017_850215.html), Accessed April 2, 2016.
- Tosko, Catherine. (2012) *The Bull and the Ban—The Book*, Bexhill-on-Sea, East-Sussex: Suerte Publishing.
- Woolfs, Daniel. "Spanish region bans bullfights, but Oks flaming horns, fireworks, running with bulls," *Associated Press* Sept 22, 2010. Online. [www.nbcnews.com/id/39309931/ns/world\\_news-europe/t/fights-out-spanish-region-oks-flaming-bulls/](http://www.nbcnews.com/id/39309931/ns/world_news-europe/t/fights-out-spanish-region-oks-flaming-bulls/), Accessed March 22, 2016.



ELOI GRASSET<sup>1</sup>

University of California – Santa Barbara - [eloigrasset@gmail.com](mailto:eloigrasset@gmail.com)

Artículo recibido: 26/11/2016 - aceptado: 12/1/2017

## SOBRE EL ESTEREOTIPO Y SU SUBVERSIÓN EN BLANCANIEVES (2012) DE PABLO BERGER

### RESUMEN

Este artículo analiza la manera en que *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger, mediante la representación y subversión de algunos motivos estereotípicos asociados al folclore español, ofrece una mirada crítica sobre la tauromaquia y su imaginario simbólico. Si bien es cierto que el cuestionamiento del estereotipo que propone la película es una manera de replantear, desde la actualidad, el peso social de una institución establecida alrededor de un rito sacrificial, veremos como en algunas secuencias sigue operando la tradicional dinámica de discriminación del animal. La última parte del artículo servirá para evaluar esta contradicción.

**PALABRAS CLAVE:** Posthumanismo, Tauromaquia, Estereotipo, Folclore, Pablo Berger.

### ABSTRACT

This article analyzes the way in which *Blancanieves*, directed by Pablo Berger, offers a critical look at bullfighting and its symbolic imaginary, through the representation and subversion of stereotypical motifs associated with Spanish folklore. While it is true that the film questions these stereotypes as a way to rethink the social weight of an institution established around a sacrificial rite, in certain sequences of the film, we will see how the traditional dynamics of animal discrimination continue to operate. The last part of the article will be reserved to evaluate this contradiction.

**KEYWORDS:** Posthumanism, *Blancanieves*, Bullfighting, Stereotype, Pablo Berger, Folklore.

---

<sup>1</sup> Eloi Grasset is an Assistant Professor in the Department of Spanish and Portuguese at University of California - Santa Barbara. His teaching focuses on the exploration of Modern and Contemporary Spain and he also has published widely on many aspects of Iberian cultures. His current projects include bilingualism in literature with a focus on authors writing in a second language.

Más allá del interés que puedan suscitar las películas en cuanto producto artístico, y aún aceptando las maneras en que las distintas interpretaciones y análisis condicionan su difusión y valor, el cine puede leerse también como un síntoma que apunta hacia una mejor comprensión tanto del mundo que nos rodea, como de los discursos ideológicos subyacentes que lo conforman. En este sentido, apelaremos aquí a esta función declarativa del cine, para fijarnos en cómo las películas consiguen dar cuenta de algunas de las inquietudes y desafíos de su tiempo (Baecque 2012). La hipótesis que aquí queremos plantear, y que intentaremos demostrar a partir de algunos ejemplos, es que la película *Blancanieves* ofrece una visión crítica sobre el mundo de la tauromaquia: el rito de sacrificio más cruento del mundo industrializado en la época contemporánea (Delgado: 7). Aún así, y si bien es cierto que este cuestionamiento ético de la práctica del toreo lleva consigo el replanteamiento de ciertas relaciones hombre/animal, la propuesta de rehabilitación solo acontece dentro del mundo de la tauromaquia. Como veremos, en otros ámbitos socialmente no-institucionalizados seguirá operando la tradicional dinámica de discriminación del animal. Así, teniendo en cuenta el propósito de nuestro artículo, lo que aquí se plantea se puede considerar una lectura posthumanista si entendemos, siguiendo a Cary Wolfe (2010), que el posthumanismo es un modo de pensar que se enfrenta al problema del antropocentrismo y del *especismo*.

Ya desde su presentación en 2012 en la Selección Oficial del Festival de Cine de San Sebastián donde obtuvo el Premio Especial del Jurado, *Blancanieves* mereció una muy buena acogida tanto por parte de la crítica como del público (Martínez 2012). Lo primero que llamó la atención de la película fue la reapropiación que Pablo Berger hacía de los códigos discursivos canónicos del cine mudo –blanco y negro, uso de intertítulos para presentar diálogos, uso de música contextual, etcétera–. A pesar de que este recurso ya había sido empleado un año antes en la película *The Artist* con gran éxito de crítica –estrenada en el Festival de Cannes, se llevó el Oscar a la mejor película en 2011–, la singularidad de *Blancanieves* reside en que, mediante esta incorporación de las fórmulas del cine mudo, se pretende fusionar el cuento de Blancanieves con una representación costumbrista y estereotípica del folclore andaluz. Situada en Andalucía a principios del siglo veinte, la primera parte de la película consiste en una recreación más o menos fidedigna del cuento de los hermanos Grimm –Carmencita (Macarena García) es esclavizada por su madrastra (Maribel Verdú)–, mientras que en la segunda –y de modo cada vez más acusado a medida que avanza la narración–, el director presenta una mirada crítica hacia la institución social de la tauromaquia y al imaginario simbólico que lleva asociado.

La idea de que el folclore andaluz acabara convirtiéndose en el representante arquetípico de la cultura española empezó a forjarse durante la *invención de la tradición* (Hobsbawm 1983) que se llevó a cabo en España durante la segunda mitad del siglo XIX y que tenía como finalidad la cohesión –por medio de la homogeneización– del imaginario

nacional (Labanyi 2004: 4). El medio cinematográfico fue decisivo para entender la expansión y aceptación social que tuvo este imaginario particular, tanto durante la segunda República como durante el primer Franquismo –recordemos el éxito ininterrumpido de Imperio Argentina durante los años treinta y los años cuarenta–. Aunque, como decimos, en España se siguió produciendo ininterrumpidamente cine folclórico a pesar del cambio de régimen, el uso político que se hizo de esas producciones fue completamente distinto. Como comenta Labanyi (2004: 4), mientras la segunda República entendía que promocionar este tipo de cine era una manera de visibilizar la cultura popular e integrar las diferencias culturales mediante la representación de un imaginario heterogéneo, para el primer franquismo, la difusión de este tipo de cine nacional-popular tenía una clara voluntad de homogeneización ideológica que pretendía eliminar las diferencias, incorporándolas a un proyecto común. Quizás por esta razón, en el imaginario del país, la proyección del estereotipo andaluz como símbolo de lo español ha quedado asociado para siempre a la proyección de una imagen idealizada de la cultura del país que quiso exportar el régimen de Franco, y en la que nunca podían faltar ni el flamenco, ni las vírgenes; ni toros, ni toreros. Luis García Berlanga, en *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952), ironiza sobre esta imagen estereotipada y castiza que la España franquista quiso proyectar al exterior. En la película, que resultó ser el primer éxito internacional del cine español de posguerra, los habitantes de Villar del Río, con la intención de recibir como es debido a los representantes americanos del Plan Marshall, deciden transformar su pueblo castellano en un pueblo andaluz que cumpla perfectamente con el estereotipo de la *españolada*.

Si partimos de la idea que Homi Bhabha defiende en “The Other Question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism” (1994) –cuya pertinencia para ser aplicado al caso del estereotipo andaluz es aplicada por Labanyi (2004:7)–, podemos considerar el estereotipo como una construcción ideológica con la que se pretende fijar de manera unívoca aquello que define al Otro. A pesar de dicha univocidad, como detecta Bhabha, el estereotipo es un modo representacional ambivalente y contradictorio de construir al otro ya que, por un lado, connota rigidez e imposibilidad de cambio pero, al mismo tiempo, exige su repetición indefinida para confirmar dicha rigidez, lo que da cuenta, precisamente, de su inestabilidad (1994: 66). Lo que nos interesa aquí de la teoría del estereotipo de Bhabha es que, como explica Labanyi (2004:7), una de las maneras para conseguir subvertirlo es llevar hasta el límite su representación y lograr así desestabilizarlo –en esto haremos hincapié durante nuestro análisis–. Así pues, habrá que acercarse a él “de manera paródica, en un tipo de travestismo que demuestre su falsedad” (Labanyi 2004: 10), para evidenciar que se trata de un constructo cultural, lo que permita, posteriormente, su discusión y reevaluación pública.

Teniendo esto en cuenta, nos parece que *Blancanieves* recupera el estereotipo del folclore español, centrándose particularmente en una de sus derivaciones –la tauroma-

quia-, para, a través del desplazamiento y degradación de algunos motivos tradicionales, deformar su supuesta inmovilidad, como diría Bhabha, y poder así discutirlo. En este sentido, resulta interesante resaltar la función *deslocalizadora* de las citas cinéfilas que convoca la película, entre las que cabe señalar las claras referencias a la estética expresionista de R. Weine o F. W. Murnau, o incluso las menciones explícitas a J. Renoir o a C. T. Dreyer. Con la incorporación deliberada de este imaginario cinematográfico en su obra, el director logra dos objetivos: en primer lugar, dejar constancia de la desconexión cultural que sufrió la tradición cinematográfica española durante parte del siglo debido a la autarquía cultural a la que vivió el país. Y, por otro lado, incorporar, aunque sea extemporáneamente, la cultura española al imaginario del cine clásico europeo. Así parece entenderlo el mismo director cuando presenta su película como: “una carta de amor al cine mudo europeo” (Matheou 2013) aunque según hemos señalado no sea tan solo un homenaje al cine mudo o al cine europeo, pues hay también referencias claras a otras tradiciones, como indican las referencias a *Sunset boulevard* (1952) de B. Wilder, o a *Cat people* (1942) de J. Tourneur.

*Blancanieves* se presenta pues como un intento, a través de la ficción, reinscribir la cultura española en el imaginario europeo. De ahí que haya que subrayar que la película esté basada en un cuento. Este ejercicio deliberado de reconstrucción del mundo a través de la ficción es muy evidente ya desde el inicio de la película, cuando lo primero que se nos presenta, justo después de los títulos de crédito y antes incluso de ver cualquier imagen, es una cortina roja que se abre lentamente para dar paso a la pantalla en la que tendrá lugar la representación. Este ocultamiento de la pantalla de cine, que se generalizó en los teatros del mundo a partir de la segunda década del siglo veinte, supuso un intento de esconder hasta el último momento –y paradójicamente de señalar–, el artificio de lo que iba a acontecer delante de los ojos del espectador. Como comenta Vicente J. Benet : “el transporte de los espectadores a espacios imaginativos, [...] estaba en peligro si desde la entrada resultaba obvio que solo se trataba de la proyección de luces y sombras sobre una inmensa pantalla blanca [...]” (35). Así, esa cortina roja que se abre delante del público sirve como advertencia de que la ficción que está a punto de empezar es, de hecho, la puesta en escena de una representación. De este modo, el director consigue situar la película, simultáneamente, en el presente del espectador y, mediante la ficción, en el pasado de la historia. Este dispositivo retórico, con el que se acentúa la distancia entre pasado y presente, permite hacer más evidente el cuestionamiento del imaginario de la tauromaquia que propone la película. A este esfuerzo por enfatizar la distancia entre ficción y mundo real debemos añadirle la desestabilización que, progresivamente, se produce dentro de la propia ficción y con la que el director pretende, a partir de la segunda parte, subvertir el estereotipo que presenta. Así pues, la crítica a la institución queda asociada a las variaciones que la película incluye respecto al cuento original de Blancanieves. En el filme de Berger,



los enanitos no serán siete sino tan solo seis –en un claro ejercicio de auto-ironía ellos mismos se refieren a este hecho–. Además, son los enanitos los que deciden ponerle el nombre de Blancanieves –“Te llamaremos Blancanieves, como la niña del cuento”, le dice Josefa (Alberto Martínez) a Carmen–; el espejo mágico que en la versión de los hermanos Grimm advierte a la Madrastra de la belleza de Blancanieves, es sustituido por la prensa rosa –*Blancanieves*, convertida en una celebridad, es portada de la revista *Lecturas*–; y en la película no aparece ningún príncipe que, al final, consiga despertar a la protagonista.

Como decíamos, especialmente en la primera parte, la película proyecta una imagen estereotipada y pintoresca del folclore andaluz. Ya desde la primera secuencia, ambientada en Sevilla, la tauromaquia se nos presenta como un cándido espectáculo de multitudes. Mientras el público va llegando a la plaza de toros, en montaje paralelo se nos van mostrando los rituales del torero Antonio Villalta (Daniel Giménez Cacho) antes de salir a la plaza: cómo se viste, los detalles del traje de luces en primerísimo plano –las manoletinas, la chaquetilla, los alamares, el corbatín, la montera, etcétera–, y cómo reza y se santigua frente a la virgen. Posteriormente, y siguiendo el ritmo de un pasodoble –compás canónico de las corridas– entramos en la plaza en la que un público entusiasta espera el inicio del espectáculo. Toda la representación de la ceremonia que se muestra en esta primera secuencia, la manera como la presenta el montaje, resalta la homogeneidad del símbolo cultural que se irá subvirtiendo posteriormente. Así, la rigidez de los rituales que hemos visto, el hecho de que no parezcan haber sufrido ningún cambio a lo largo de la historia nos habla ya de la problemática deshistorización de la liturgia que acompaña al toreo. Por esta razón, no nos sorprende que al iniciar la película no se nos dé ninguna referencia explícita sobre cuándo y dónde tiene lugar el relato –puede ocurrir en cualquier momento y en cualquier sitio–. En este sentido, parece claro que mediante la deshistorización del estereotipo –la repetición de un ritual que se ha ido reproduciendo sin alteraciones a lo largo de la historia– se pretende acentuar su rigidez y estatismo. Siguiendo a R. Girard (1998: 37), podemos decir que el hecho de separar el ritual del toreo del tiempo de la historia, permite asociar la violencia que comporta su práctica a cierta apariencia de lo *sagrado* que se ha ido perpetuando desde los orígenes de la civilización, lo que podría justificar su perpetuación. Leyéndolo así, esta resistencia del estereotipo que se presenta en la primera parte de la película resulta necesaria para que posteriormente pueda ser cuestionado.

Como decimos, esta función homogeneizadora del estereotipo vendrá contrarrestada por algunos elementos subversivos que van apareciendo en la narración y que, como una manera que encuentra el director de hacer una lectura crítica del espectáculo, insisten en las consecuencias negativas que acarrea el imaginario de la tauromaquia. Ya el mismo nacimiento prematuro de Carmencita, la protagonista, queda asociado a la muerte, al

tratarse de un parto de emergencia –en el que morirá la madre–, como consecuencia indirecta de la cornada que recibe el padre y a resultas de la cual quedará parapléjico. La película muestra distintos planos detalle en los que se ve claramente la expresión de dolor del diestro después de la cogida, y toda la narración de la película se organizará a expensas de ese primer hecho devastador.

Pero lo que a nuestro parecer resulta más interesante de la sutil mirada que el director proyecta sobre el espectáculo taurino en el inicio de la película –y hará lo mismo en la secuencia de la corrida final–, no tiene solo que ver con la simple inversión del binarismo dominante/dominado en la relación hombre/animal –el hecho de que el torero sea corneado y no consiga matar al animal–. Lo que, según entendemos, quiere mostrar la película es que tanto el torero como el toro son víctimas de una tradición violenta a través de la cual la crueldad ha quedado institucionalizada a perpetuidad. La continuidad entre el sufrimiento del torero y el del animal que defiende el filme queda explicitada con un fundido encadenado que, después de la cogida de Antonio Villalta, conecta el ojo del astado en la plaza con el ojo del torero en la camilla del hospital. Esta doble representación en primerísimo plano del ojo, que asimila el ojo del toro al ojo del torero, no podemos dejar de leerla como una cita explícita al ojo rasgado de *Un chien andalou* (1929). Aún así, mientras que la función asignada a la continuidad del ojo que propone *Blancanieves* está centrada en afianzar la asimilación del sufrimiento del hombre con el animal, el ojo de *Un chien andalou* destacaba por el realismo con el que Buñuel buscaba desestabilizar la mirada del público. Recordemos, en este sentido, que en la nota que precede al guión que se publicó en *La Révolution Surréaliste*, Buñuel recordaba que *Un chien andalou* no era más “que un apasionado llamado al asesinato” (1971: 23). Esta referencia a la primera época del cine de Buñuel nos resulta muy útil para contraponer dos modelos que permiten explicar la evolución de la relación que el cine ha mantenido con los animales a lo largo de su historia. Mientras que el cine contemporáneo activa ciertas formas de visibilidad controlada de la relación hombre/animal, en la película de Buñuel el rol que ocupa el animal condensa un impulso etnográfico con el que el autor pretende introducir en el plano precisamente todo lo contrario: la presencia de *lo heterogéneo*, de *lo incontrolable*.

Volviendo a *Blancanieves* y, como decíamos, escapando inteligentemente de la relación dominante/dominado - torero/toro, la crítica a la institución taurina de la que hablábamos queda también representada a través del personaje del apoderado taurino que aparece en la última parte de la película. Carlos Montoya (Josep Maria Pou), que junto con la madrastra son los dos antagonistas del filme, es un tiránico representante que propone a Blancanieves debutar con su espectáculo en la plaza de toros de Sevilla –plaza donde su padre había sufrido la cogida años atrás–. Blancanieves y los enanitos aceptan la propuesta del apoderado quien, aprovechándose de que la protagonista no sabe leer,

le hará firmar un contrato “para toda la vida” –e incluso “más allá”, como veremos–. La figura del apoderado es esencial para entender la imagen que se ofrece del mundo del toreo: un engranaje empresarial alrededor del sacrificio animal que genera grandes beneficios y que pretende satisfacer la demanda de un público ávido de violencia –“eso le encanta a la gente” nos recordará uno de los enanos, haciendo referencia al público de las corridas–. En esta línea, Adrian Shubert, en su libro *Death and Money in the Afternoon* (1999), expone que la tauromaquia, lejos de ser una representación cultural que habla de cierto rechazo atávico del mundo industrializado, debe más bien ser entendida como una de las primeras industrias de ocio que se establecieron en España en la época moderna, hecho que resulta decisivo para poder explicar su perpetuación a lo largo del tiempo.

Ya hacia el final de la película, y guardando un obvio paralelismo con la secuencia en la que el padre es atacado, Blancanieves se enfrentará a un toro, *Satanás*, para, supuestamente, vengar la faena que Antonio Villalta dejó inacabada –“Tengo que continuar la faena por mi padre”, dice Blancanieves–. Tanto la secuencia del padre al inicio, como ésta de la hija hacia el final, quedan sintetizadas con un montaje rápido a partir del cual se muestra una combinación de pases con el capote –no aparecen ni banderilleros ni picadores–, que son correspondidos en contraplano con gritos y aplausos por parte del público. Al final de la corrida de Blancanieves se produce otra subversión del estereotipo por parte del director cuando el toro al que debe matar –muerte con la que supuestamente vengará la cogida del padre en la primera secuencia– es indultado por su extraordinaria bravura, y sale vivo de la plaza. Lo que nos parece subversivo de esta desaparición de la muerte del animal es que el restablecimiento del orden social que supuestamente implicaría queda en suspensión. Esta condonación de la muerte de los dos toros, el hecho de que se evite la representación de su muerte, es, curiosamente, compensada con la exhibición pública, como si de un trofeo se tratara, del cuerpo muerto del torero Antonio Villalta. Como decimos, en lo que al espectáculo se refiere, la muerte del toro es sustituida por la exhibición pública de la muerte del diestro, y esta secuencia mantiene un paralelismo claro con la exhibición del cuerpo de Blancanieves al final de la película. Después de que la protagonista sea envenenada por la madrastra, el apoderado recupera el cuerpo ya muerto de Blancanieves para exponerlo en una barraca de feria, que recuerda sin duda a la barraca de feria que aparece en *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de R. Wiene, para ver si alguien del público es capaz de despertarla. De esta manera, mediante la exposición del cuerpo muerto de la protagonista, la destrucción asociada al imaginario del toreo parece proyectarse indefinidamente hacia el futuro. Lo que plantea la película con este final, –y aquí recuperamos el doble movimiento de representación del estereotipo folclórico asociado a la tauromaquia y su subversión–, es la necesidad de rehistorizar el cuento, para poder desestabilizarlo y cuestionarlo. Aquí Blancanieves es una torera muerta, y no habrá ningún príncipe salvador que la despierte. Aun así, por un momento, el director vuelve a jugar con las expectativas del espectador, haciéndole creer

que Blancanieves va a despertar milagrosamente. Una vez más, las expectativas acabarán siendo defraudadas, evidenciándose la distancia entre la ficción del cuento y la tragedia del mundo real.

Tomando de nuevo en cuenta las dos secuencias que hemos analizado en las que se representa una corrida de toros, podría parecer que, a través de la crítica de la tauromaquia, el director quiera replantear el negativo impacto que, como afirma John Berger (1980), el capitalismo ha tenido en la discriminación de los animales en la vida contemporánea. Si bien es cierto que la película pretende ofrecer en ciertos episodios una imagen reconciliadora de las relaciones de los protagonistas con algunos animales, veremos que esta rehabilitación es solo parcial, y el relato no consigue desprenderse completamente del binarismo hombre/animal-dominante/dominado.

Tal vez la relación paradigmática hombre/animal que aparece en la película es la que la niña mantiene con Pepe, un gallo que se convertirá en su mejor amigo hasta que la madrastra lo mate y se lo presente a la niña para la cena. Pero la muerte de Pepe a manos de la madrastra, el hecho de que sea una venganza contra Carmen por haber descubierto dónde la madrastra tenía escondido a su padre, solo se puede entender si aceptamos que el animal, mediante el proceso de antropomorfización que ha sufrido a lo largo de la primera parte de la película –el nombre que tiene, el rol familiar que se le asigna, el hecho que intente proteger a Carmencita, etcétera–, ha sido despojado de toda su animalidad. En este sentido, la tragedia del asesinato del gallo no es solo la tragedia de matar a un animal –lo cual no supondría ningún problema, parece decirnos la película–, sino matar a un animal que tiene una relación particular con el hombre. En este sentido, Girard (1998: 11) cita a Joseph de Maistre y su *Éclaircissement sur les sacrifices* (1810), obra en la que el filósofo francés advierte que, en las sociedades primitivas, si lo que se quería era dar importancia al sacrificio, los animales elegidos siempre eran los más relacionados con el hombre por su instinto y sus costumbres. De ahí que resulte especialmente violento cuando Encarna muerde el muslo del gallo para impresionar a Carmencita –“Si me desobedeces ya sabes quién será el siguiente”, le recuerda la madrastra–.

Otro ejemplo de esta solo parcial rehabilitación de la relación hombre/animal en la película es la presencia de los animales disecados en la sala donde Antonio Villalta enseña a torear a su hija. Las cabezas de toro y el toro de cuerpo entero que aparecen en la sala, aún pudiendo tener un objetivo compensatorio de visibilización que nos hablara de la importante presencia de los animales en la vida de los protagonistas, aluden inequívocamente al proceso de dispersión y dominación del hombre respecto al animal del que hablamos (Pick 104), y que va en contra del cuestionamiento de las relaciones entre especies que el director ofrecía en las secuencias de las corridas. Pero esta insistencia en el *specismo* no solamente viene del lado de la desaparición parcial del animal a través de

su desanimalización, o del proceso de antropomorfización al que, como hemos dicho, se ven abocados algunos animales; sino que también se produce la animalización parcial en el caso de algunos humanos sobre los que se ejerce algún tipo de marginación. Eso es lo que sucede con Carmencita cuando la madrastra la manda a vivir a las cuadras; o lo que le ocurre al sirviente, Genaro Bilbao (Pere Ponce), que es sometido a todo tipo de vejaciones por parte de Encarna y que es incluso obligado a animalizarse en algunas secuencias. Así, pues, mientras que la película parece cuestionar el binarismo dominante/dominado que se produce en las corridas de toros, y el director parece así subvertir y cuestionar el estatismo del estereotipo folclórico que inicialmente propone la película, hay otros casos en los que prevalece la dinámica de tradicional discriminación, y tanto el animal/humanizado como el humano/animalizado quedan subordinados a la decisión, el poder y el privilegio del humano. Contradictoriamente, pues, mientras veíamos que en la secuencias de tauromaquia el director deconstruía el binomio dominante/dominado, en otras secuencias la película sigue un discurso *especista* que sí connota diferencias esenciales entre animal y humano.

Qué duda cabe, pues, de que, como hemos dicho, el cuestionamiento del estereotipo que propone la película es una manera de replantar el peso social de una institución establecida alrededor de un rito sacrificial y cuyo significado simbólico parece incompatible con el proyecto de modernización que, en algunos aspectos, todavía debe llevar a cabo el país. Solo como muestra de esta insistencia en la preservación del estereotipo folclórico de la tauromaquia, recordemos que los defensores de la corrida como símbolo cultural que sintetiza lo español entienden que defender su rechazo conlleva la impugnación de la cultura española en su totalidad. En este sentido, no hay que olvidar que apelar a la *necesaria* preservación del ritual tauromáquico –manteniendo su estatismo, como decíamos– siempre se hace en nombre de la preservación de cierta esencia mítica –y, por lo tanto, ahistórica– de la cultura española, lo que nos retrotrae a un discurso esencialista de triste recuerdo.

Así, el posicionamiento ideológico de la película con respecto al mundo del toreo –el hecho que tome partido en el debate surgido en España en los últimos años sobre si la tortura debe formar parte de la cultura oficial del país– es algo que sin duda hay que señalar. No obstante, y si bien es cierto que ese posicionamiento ético pudo ser una razón decisiva para que la película fuera seleccionada para representar a España en los Premios Oscar, no debemos olvidar que la película recibió varias denuncias por maltrato animal durante el rodaje. Recientemente, el Tribunal Superior de Justicia de Madrid obligó a la Comunidad a iniciar un expediente sancionador a los responsables de la producción (Pérez 2016).

Considerando lo dicho, –y volvemos aquí a la distancia entre el mundo y su representación, o entre el mundo y la puesta en escena de la representación, del inicio del artículo– el proceso de transformación social que a nuestro entender debería producirse, no solo debe ser capaz de cuestionar, como hace la película de manera acertada, la institucionalización de la tortura que tiene lugar en la tauromaquia, sino que debe plantearse desde una perspectiva de más largo alcance. De lo que se trata, finalmente, tal y como lo plantea C. Wolfe en *Animal Rites* (2003), es de cuestionar el asumido privilegio de lo humano por encima de cualquier otra forma de vida y de recalcar las consecuencias directas que la asunción de esta particular estructura de subjetivización puede tener para la validación de los discursos discriminatorios de cualquier tipo.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Baecque, Antonia de. *Camera-Historica: The Century in Cinema*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Bhabha, Homi K. "The othe question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism". *The location of culture*. London & New York: Routledge, 1993. 66-84.
- Berger, John. "Why look at animals?". *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980. 1-26.
- Benet, Vicente J. *La cultura del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Buñuel, Luis. *Un perro andaluz. La Edad de Oro*. México: Era, 1971.
- Delgado, Manuel. *De la muerte de un Dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular*. Barcelona: Península, 1986.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1988
- Hobsbawn, Erik & Terence Ranger (eds.), *The invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Labanyi, Jo. *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, Documento de trabajo H2004/02, 2004.
- Martínez, Luis. "San Sebastián enmudece de placer (con perdón)". *El Mundo*. 22, Septiembre, 2012: Web. Acceso: 22 Octubre 2016.
- Matheou, Demetrios. "Pablo Berger: 'A movie's like a paella, you put all of your obsessions in there'". *The Guardian*. 11, Julio, 2013: Web. Acceso: 20 Octubre 2016.
- Pérez, Fernando. "Madrid deberá investigar si en "Blancanieves hubo maltrato animal". *El País*, 17, Noviembre, 2014: Web. Acceso: 25 Octubre 2016.
- Pick, Anat. *Creaturely Poetics*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Shubert, Adrian. *Death and Money in the Afternoon: A History of the Spanish Bullfight*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Wolfe, Cary. *Animal Rites*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.







IGNACIO RAMOS GAY<sup>1</sup>

Universidad de Valencia - *Ignacio.Ramos@uv.es*

Artículo recibido: 1/11/2016 - aceptado: 15/12/2016

## ÓPERA PRE-TRÁGICA Y REPRESENTACIÓN ANIMAL: SOBRE LA RECEPCIÓN DE *MOSES UND ARON* EN EL TEATRO REAL DE MADRID (2016)

### RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar la propuesta escenográfica de Romeo Castellucci para la ópera dodecafónica de Arnold Schoenberg, *Moses und Aron* (1926-1932), estrenada en mayo de 2016 en el Teatro Real de Madrid, y su recepción en la capital española. A partir de la puesta en escena de un toro charolés vivo sobre las tablas, ilustración del becerro de oro del *Éxodo*, atenderemos, en primer lugar, a cómo su presencia física remite al sentido pre-trágico que el director entrevé en el ritual teatral. En un segundo tiempo, abordaremos las implicaturas simbólicas que se desgranán del animal bíblico y su traslación del texto sagrado a la representación espectacular. En último término, el artículo explorará el conflicto ético desencadenado por la presencia del animal en el teatro, y su uso por parte del director en tanto que manifestación de un activismo cívico cuyo fin es la redefinición de la topografía operística como espacio de disidencia.

**PALABRAS CLAVE:** Romeo Castellucci, Arnold Schoenberg, *Moses und Aron*, Biblia, Bienestar animal, Tragedia.

---

<sup>1</sup> Ignacio Ramos Gay is Associate Professor in French and Comparative Literature at the University of Valencia, in Spain. His research focuses on contemporary European drama and popular culture. He is the author of *Oscar Wilde and French Boulevard Theatre* (Valencia University Press, 2007) and has co-edited a number of volumes on the cultural cross-currents between Britain and France. A post-doctoral Fulbright visiting scholar at the Martin E. Seagal Theatre Centre at the City University of New York, his research has been published in journals such as *Studi Francesi*, *Revue de Littérature Comparée*, *Romantisme*, *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, *Nineteenth-Century Prose*, *Épistolaire*, *Coup de Théâtre*, *Atlantis*, *Revue des Sciences Humaines* and *Journal of Post-colonial Writing*, among others.

## ABSTRACT

The aim of this article is to analyze Romeo Castellucci's staging of the twelve-tone opera by Arnold Schoenberg, *Moses und Aaron* (1926-1932), first performed in May 2016 at the Teatro Real de Madrid, and to examine the Spanish capital's response to the piece. Through the stage presence of a real, live Charolais bull—a metaphor of the golden calf in the Book of Exodus—I first argue that the animal's physical presence alludes to the director's understanding of the pre-tragic character of the theater as a ritual. I then turn to consider the symbolic implications deriving from the Biblical animal and its transposition from the sacred scripture to the performative arts. Finally, I explore the ethical dilemma resulting from the decision to feature a live animal in a stage production. I contend that such decision stems from the director's vision of the animal as an agent of civic activism that contributes to the conceptualization of the operatic topography as a space of dissidence.

KEY WORDS: Romeo Castellucci, Arnold Schoenberg, *Moses und Aron*, Bible, Animal Welfare, Tragedy.

Con el fin de conmemorar el 200 aniversario del Teatro Real de Madrid, el 24 de mayo de 2016 se estrenaba en España, en coproducción con la Ópera Nacional de París, la ópera dodecafónica inacabada de Arnold Schoenberg (1874-1951), *Moses und Aron*, compuesta entre 1926 y 1932. La historia musicalizada del proceso vivido por los dos hermanos bíblicos protagonistas del Éxodo en su camino de descubrir al pueblo de Israel su destino y la palabra de Dios, desbrozando el triple conflicto entre el verbo, su representación icónica, y la dificultad de su interpretación por el hombre, recibía un tratamiento escénico de excepción. Con un montaje de tronío a cargo de uno de los principales directores de escena europeos actuales, Romeo Castellucci, responsable de la escenografía, el vestuario y la iluminación, firmaba la dirección musical el director de orquesta alemán Lothar Koenigs. Acaso ambos nombres den cuenta ya de lo monumental del proyecto: bajo su supervisión, las tablas del Real acogían cerca de 400 actores—entre ellos, 80 cantantes del coro, 48 bailarines, 6 especialistas en alpinismo y 3 submarinistas. Al ingente número de actores humanos se sumaba, en calidad de vedette, un enorme toro charolés de 1.500 kilos de peso, y no menos curioso nombre: “Easy Rider”. El animal, representación carnal del becerro de oro construido por Aarón y venerado por el pueblo de Israel durante la ausencia de Moisés en el monte Sinaí, encarnaba a la perfección el ídolo que el profeta repudiaría por reificar la idea de la divinidad. Con todo, su protagonismo estelar durante el montaje vendría motivado no tanto por el potencial visual y semiótico que su presencia imprimía al texto bíblico, cuanto por la polémica desatada en virtud de su permanencia física sobre el escenario a lo largo de más de quince minutos. Tal y como había ocurrido previamente en la Ópera Bastille de París—donde la obra fue representada del 17 de octubre al 9 de noviembre de 2015—la presencia de un animal no humano vivo sobre las tablas de un teatro provocó el rechazo de colectivos animalistas, reavivando el debate sobre la pertinencia ética del uso de animales vivos para su puesta en escena.

El objetivo de este artículo es analizar las claves escénicas y éticas de la espectacularización del animal no humano llevada a cabo en el montaje de Romeo Castellucci. Desgranaremos, en un primer lugar, cómo la puesta en escena del toro vivo materializa, de acuerdo con el director, la expresión del sentido pre-trágico original vinculado al hecho teatral. En un segundo tiempo, atenderemos al significado simbólico plasmado en la ópera de Schoenberg a partir de la apuesta de Castellucci por la integración de un actuante no humano en su traslación operística del relato bíblico. Por último, abordaremos el conflicto ético desencadenado por la presencia del animal vivo en el teatro, desembocando en la consideración escénica del director en tanto que manifestación de un activismo cívico fundamentado en el bienestar del animal que redefine la escena de la ópera como espacio público de disidencia respecto de otras topografías espectaculares paralelas.

## 1. EL ANIMAL VIVO EN LA ESCENOGRAFÍA DE CASTELLUCCI

A pesar del extrañamiento que la presencia de “Easy Rider” pudiera despertar en el espectador, la inclusión de animales vivos en la escena operística contemporánea dista de ser una práctica residual exclusiva de Castellucci. El componente mayestático de muchos de los espectáculos representados en las principales salas europeas y norteamericanas ha obligado, en no pocos casos, a introducir una cohorte de actuantes no humanos con el fin de establecer un guiño con una práctica habitual decimonónica como es el hipodrama o drama ecuestre (Hippisley Coxe 1980) y de contribuir a la magnificencia del espectáculo. Sin duda, el refrendo del exotismo escénico por medio de la incorporación del animal vivo constituye el objetivo prioritario de gran parte de dichos espectáculos. Así, no resulta extraño comprobar cómo el descomunal montaje de *Aida* en el Metropolitan Opera House de Nueva York de abril de 2015, dirigido por Marco Armiliato y Plácido Domingo —éste último también en calidad de director de la orquesta— contaba con la presencia de una legión de jinetes a caballo, celebrativos del triunfo de los egipcios sobre los etíopes. Frente a topografías abiertas como la Arena di Verona, la puesta en escena del Met resultaba aún más poderosa por situarse en un espacio cerrado en el que la clausura redundaba en el asombro que suscitaba entre el público la presencia del animal vivo.

En tal ejercicio de extrañeza y desconcierto, el caballo, como en el teatro ecuestre clásico, continua siendo el rey del escenario operístico. Testimonio de esto es el equino que puso sobre las tablas de la Royal Opera de Londres, en 2012, Robert Carsen, para su particular visión del *Falstaff* de Verdi o, más recientemente, el pura sangre negro a cuyos lomos montaba el torero Escamillo en el montaje de *Carmen*, concebido por Francesca Zambello para el Covent Garden en 2015, y que incluía, además, un burro, pájaros y gallinas. Como estos últimos, menos exóticos, pero no menos sorprendentes, fueron

los dóbermans que Marina Abramovic subió al escenario del Teatro Real de Madrid en 2012, los lebreles irlandeses empleados por Mary Zimmermann en su montaje de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti para el Met en 2007, o la familia de ocas de Emir Kusturica en su melodrama balcánico-zíngaro estrenado el mismo año en La Bastilla, *Le Temps des Gitans*. Sin ánimo de establecer un listado totalizador del incontable número de óperas que dan cuenta de actuantes animales entre sus filas de intérpretes, todas ellas presentan un denominador común por cuanto ambicionan capturar la grandiosidad de un espectáculo a través del animal en un claro desafío a los márgenes separadores de la alta cultura y la cultura popular; grandiosidad que se manifiesta, ora por el exotismo que produce la visión de un animal vivo en un contexto espacial definido por la mimesis y la técnica interpretativa, ora por cómo su presencia contribuye a cuestionar la ilusión de lo verosímil subyacente a la escena representada.

Tampoco era ésta la primera vez que Castellucci recurría a animales vivos para sus puestas en escena. En línea con la dramaturgia de Jannis Kounellis, y en el marco de la experimentación rupturista de su propia compañía teatral —la Societas Raffaello Sanzio, fundada en 1981 en la ciudad italiana de Cesena conjuntamente con su hermana, Claudia Castellucci, y su esposa, Chiara Gudi— el director había provocado el extrañamiento del público —lo que el propio director denomina la “destruction systématique de l’habitude” (Debrinay-Rizos 2000)— mediante la presencia inesperada de animales que contravenían la ortodoxia interpretativa de la escena. Sánchez, en su estudio sobre los modos de expresión de lo *real* en el teatro, de título *Practising the Real on the Contemporary Stage* (2014), define al animal en las obras de Castellucci como “uncontrollable and incapable of being transformed” (56). En su voluntad de confrontar el espectador con el carácter azaroso de la representación teatral traducido por el animal escénico en su sentido más puro, la compañía representaba, ya en 1987, *Alla bellezza tanto antica*, una obra en la que palomas y humanos compartían protagonismo sobre las tablas. El procedimiento de acentuar la imprevisión como elemento susceptible de desarticular la propia representación —lo que Abuin denomina la “dissolution of representation” (292)— era reiterado en el montaje de la *Oresteia* (1995), donde diferentes especies —caballos, monos, asnos, conejos y cabras— escenificaban, yuxtapuestas al hombre, la esencial homogeneidad del animal escénico. Más recientemente, la puesta en escena de *Inferno* (2008), la primera de las tres partes que, junto a *Purgatorio* y *Paradiso*, conformaban la trilogía inspirada en *La divina comedia*, redundaba en la deconstrucción de la posibilidad de representar de manera controlada: una catarata de pastores alemanes eran subidos al escenario, con plena libertad de movimientos, asaltando al personaje protagonista —el propio director, protegido con cuñas de mordida y mangas de ataque— y detonando una orgía de ladridos similar a aquella que Castellucci entrevé en los primeros compases del texto de Dante, donde el poeta se presenta al lector en compañía de los tres animales legendarios representativos de los pecados capitales; a saber, el lobo, la pantera y el león.

En el caso de *Moses und Aron*, la propuesta del italiano se inscribe en esta misma línea difuminadora de la compartimentación genérica tradicional entre actores humanos y no humanos, con el fin de retrotraer al espectador a un momento de la Antigüedad evocador de la identidad de especies propiciada por el hecho teatral. En su artículo “The Animal Being on Stage”, publicado en 2000, en el número especial de la revista *Performance Research*, de título “On Animals”, Castellucci realiza una declaración de intenciones respecto de su uso reiterado de animales vivos para la representación escénica y su conexión con los orígenes históricos del teatro occidental. El director considera que la obra teatral posee una naturaleza esencialmente orgánica –en sentido aristotélico– fundamentada en la exposición de la *materia* en tanto que canal y fin expresivo, reducida a la mínima posibilidad comunicativa logocéntrica. Esto es, antes que vehicular un mensaje textual, sus puestas en escena buscan suscitar emociones. “It is a theatre made of surfaces”, dice Castellucci, “searching for emotion” (2000: 23). En tal búsqueda, la relación que mantiene el animal no humano con la divinidad viene marcada por su carácter significativo de la vida real trascendente del uso de la palabra. Castellucci reivindica con ello una acepción del teatro como espectáculo *infantil*, entendiendo este último término a partir de su etimología latina, esto es, como la condición marcada por la incapacidad de expresar por medio de la palabra hablada (*infans*). Su finalidad es, por lo tanto, esencialmente existencial: el animal no humano *es* sobre el escenario, y todo significado que de él pudiera derivarse ha de ser interpretado por cómo su forma, color y volumen, en definitiva, su *realidad* física, se imponen a los parámetros expresivos tradicionales. No en vano, la traducción al inglés del texto en italiano del director emplea, de manera no inocente, el verbo “being there” (2000: 24) para traducir la función y razón de ser del animal sobre el escenario, siendo aquél sinónimo tanto de un participio presente existencial (*being*), cuanto de un locativo topográfico acentuado por el adverbio (*there*), trasladables ambos en castellano a partir de la consabida diferenciación del binomio “ser/estar”.

Castellucci concibe la existencia física del animal sobre las tablas como portadora en sí de un mensaje no verbal que va más allá de lo que él denomina el “tediousness of story-telling” (2000: 25). “Il est nécessaire de détruire l’habitude des mots”, afirma el director en otro momento (Debrinay-Rizos 2000). El animal muestra la irrelevancia de la palabra como instrumento comunicativo, y es en este sentido por lo que sus escenografías se han dilucidado a menudo como una continuación de las teorías de Antonin Artaud, al concebir un teatro no verbal fundado en la sensual materialidad de la imagen. “C’est par la peau qu’on fera entrer la métaphysique dans les esprits” (565), dice el francés en *Le théâtre et son double*, su primer manifiesto sobre el teatro, redactado en 1938. Como Artaud, Castellucci concibe el acto de habla como “an irreparable loss” (Sack 38), por cuanto fija y degrada lo visible, procediendo a la deconstrucción de los parámetros verbales y desembocando en un “theatre of images” (Ridout 2014: 434) que manifiesta el sentido etimológico del espectáculo como aquello esencialmente entregado a la visión.

Para Castellucci, la narración visual supera aquella fundamentada en la palabra y en la técnica para alcanzar la “communicable purity of the body” (2000: 25). De este modo, la presencia del animal es sinónimo de pureza teatral precisamente por la alienación que supone su presencia en un espacio de ilusión controlada. Si Castellucci desprecia la técnica del actor es porque ésta le desprovee, por medio de mecanismos de sometimiento y anulación del error corpóreo y declamatorio, de la ingenua inadecuación entre su presencia física y el espacio que lo acoge. “The more the actor is deliberately confident, the more he appears pathetic to me, because of his honest belief in his mastery of the stage [...] as if the alienation from the stage were only an embarrassing effect to be anaesthetized and overcome” (2000: 26). El director rehuye la técnica por cuanto es negadora de la espontaneidad. Quizá el calificativo de “unprotected operation” (2000: 25) sea aquello que mejor defina su conceptualización del hecho teatral. A diferencia del actor, el animal sobre las tablas, nos dice Castellucci, muestra a la perfección esa inadecuación entre un cuerpo puro y la esencia del teatro, lo que el director denonima “super-técnica” (2000: 25). El animal rehuye la técnica, pues el espacio es en sí una alienación. Al mostrarse inmóvil y alerta, lo que el director interpreta como la expresión del *deima panikon* (terror pánico) clásico, desvela la condición misma del escenario como espacio *otro* al de su condición natural; en otras palabras, destapa la esencia misma del teatro al romper con su presencia la ilusión teatral. Al no poder más que *ser* sobre el escenario, el animal se revela como un diacrítico sensible del cisma ontológico entre el hombre y la escena.

Así, el animal devuelve el sentido original al teatro y sitúa en un plano de igualdad al actuante humano y al no humano, equiparándolos ante un derecho natural recuperado. “All the eggs look alike. Every living thing is ‘actor’ [...] These are my reasons for looking at the actor’s movement amalgamated to the animal’s, in a single magma” (2000: 28). El animal devuelve al escenario su esencia pre-lingüística reduciendo su presencia a una corporeidad comunicativa no verbal. En este sentido, la puesta en escena de animales no humanos se convierte en una reacción contra el helenismo, contra todo aquello que vincula la tragedia ática a la palabra, y con ella al poeta y al estado, reconciliándose así con el sentido etimológico de la tragedia, aunando su origen con el *tragos* (cabra) que le da nombre.

Por ser sustantivamente esencia escénica, es la muerte del animal, su desaparición del escenario, y la emergencia de la palabra como sustituto del cuerpo, lo que motiva el nacimiento de la tragedia. “In the moment that the animal disappeared from the scene, tragedy was born” (Castellucci 2000: 24). Esa transición de lo pre-lingüístico a lo verbal por medio de la eliminación del animal aparece descrita por Castellucci en “Il pellegrino della materia” a partir del término “verticalità sessuata” (*verticalidad sexualizada*) (Ridou 112). La discriminación de género en el proceso de verticalización del hombre y su consiguiente elevación evolutiva sobre el resto de los animales está relacionada con el proceso de asun-

ción de la palabra en el teatro. No sólo desde el punto de vista de la autoría relacionada con su presencia material sino, también, con aquella que es de naturaleza declamada, y con la potencial separación lingüística que se establece por medio de ella, la palabra marca la separación entre el hombre y el animal y la instauración de un orden sexualizado por el que el logos se masculiniza y politiza. En su estudio del animal vivo sobre el escenario, Nicholas Ridout interpreta esta verticalidad como un movimiento en que la palabra implica una separación triple –“of human from animal, and of animal from another, and of male from female human” (112)– atingente a una dominación política, visible en la corte de Areópago, donde el nuevo orden jurídico se impone a las reivindicaciones religiosas de las Furias. La palabra escénica es, en sí, por recaer en el humano, una división entre animales, que inevitablemente conduce a una jerarquización. Frente a un estadio pre-lingüístico que Castellucci asocia a la feminidad –“pre-tragic theatre [...] is linked instead to a presence or a power of a female type” (Ridout 113)– la autoría teatral es considerada en el pensamiento mítico como responsable de la separación del hombre y del humano y como el mecanismo de establecimiento de un orden masculino frente al femenino. El hecho de nombrar implica, así, un acto político masculinizado de dominación consistente en la división de sí mismo del resto de los animales por medio del lenguaje.

Las puestas en escena de Castellucci se proponen, por lo tanto, eliminar la mácula que el poeta, con su verbo, impuso en el teatro, restituyendo su carnalidad –“I believe in the carnal power of the theatre”, afirma (2000: 27). El sacrificio clásico es una de las manifestaciones más óptimas de la equidad entre hombres y el resto de animales. La hecatombe trágica –el sacrificio de cien bueyes como ofrenda a los dioses– evidencia la identidad entre ambos, seccionados y reducidos a órganos idénticos. “Now the two beings are one beside each other, enjoying the performance” (2000: 28). No resulta extraño, entonces, encontrar en sus palabras ecos de Deleuze, aludiendo a la pintura de Francis Bacon: Castellucci, como el pintor irlandés, describe en la junción de animales no humanos y humanos sobre un escenario no verbal, reducidos a su más pura carnalidad, como la ténue línea de la “indiscernabilité, de l’indécidabilité, entre l’homme et l’animal” (20).

## 2. SOBRE LA FRATERNIDAD BÍBLICA Y LA DIFICULTAD DE LA REPRESENTACIÓN DIVINA

Si las propuestas escénicas de Castellucci devuelven el teatro a sus orígenes por medio de la inclusión de animales vivos, la escenografía de *Moses und Aron* redundaba en el simbolismo mítico que acechaba al compositor desde su conversión al judaísmo. En efecto, no era la primera vez que Arnold Schoenberg se acercaba al tema religioso. Entre 1914 y 1917, Schoenberg daba forma al oratorio bíblico *Die Jacobsleiter* y, en 1927, ponía un punto final a su drama no musicalizado *Der biblische Weg*, en el que el personaje de Max Aruns encarnaba las contradicciones que más tarde trasladaría a Moisés y Aarón. *Moses*

*und Aron* vería la luz, parcialmente, por primera vez, en 1951, fecha en que Hermann Scherchen montó el segundo acto en Darmstadt, Alemania. Habría que esperar tres años más hasta el estreno de la ópera al completo, en versión de concierto, en Hamburgo, y bajo la dirección de Hans Rosbaud. Su primera escenificación llegaría poco después, en 1957, también de la mano de Rosbaud con un montaje de K. H. Krahl para el Stadttheater de Zurich.

Centrada prioritariamente en diferentes pasajes del *Éxodo* y de los *Números*, Schoenberg musicaliza a través de tres actos la misión recibida por Moisés de transmitir a los judíos —el pueblo elegido— el mensaje de Dios. Los dos primeros describen cómo, cumpliendo con los designios de la divinidad, el profeta es acompañado por su hermano Aarón, éste último dotado con el don de la palabra, pero incapaz de persuadir al pueblo de Israel de la existencia de un Dios único sin recurrir a prodigios sensibles. Durante la ausencia de cuarenta días de Moisés llamado por Dios al monte Sinaí para recibir las tablas de la Ley, su hermano, presionado por el pueblo, recurrirá a la creación de un becerro de oro destinado a restaurar el poder de los ídolos, y proporcionar así una imagen “unidimensional y tranquilizadora” de Dios (Lichtert 45). “Anda, haznos un Dios que vaya delante de nosotros porque ese Moisés, el hombre que nos ha sacado de Egipto, no sabemos qué ha sido de él”, dice el pueblo de Israel en la Biblia (*Éxodo* 32:23). Aarón responde fundiendo el oro entregado por los judíos y modelándolo de manera a crear un becerro, ante el cual edifica un altar. “Al día siguiente se levantaron temprano y ofrecieron holocaustos y sacrificios de reconciliación. El pueblo se sentó a comer y beber y se levantaron después para divertirse” (*Éxodo* 32:6). El ídolo creado desencadena un episodio de júbilo místico que da paso al delirio propio de una bacanal, provocando la ira de Moisés. Al ver sacrificada la idea por la idolatría de su materialización icónica, éste “lo quemó y lo trituroó hasta reducirlo a polvo, esparciéndolo en agua, que hizo beber a los israelitas” (*Éxodo* 32:20). La ópera se cierra en un inacabado acto tercero, evocador de la disensión entre los dos hermanos en torno a la idea y su concretización material, resultando finalmente en la muerte de Aarón.

La relación entre los dos personajes es merecedora de análisis por cuanto rompe la tradición entre hermanos presente en el *Génesis*. En efecto, tras las tensiones que atentan la hermandad de Caín y Abel, Ismael e Isaac, Jacob y Esau y, finalmente, entre José y sus hermanos, podemos afirmar, junto con Jackes Attali, que Moisés y Aarón representan “le premier couple de frères non rivaux” (127). La ausencia de rivalidad deja paso, en el *Éxodo*, a un vínculo de complementariedad. Ambos hermanos se completan en el cumplimiento de la misión encomendada por Dios. La singularidad inherente a cada uno de ellos reproduce, con todo, la problemática representabilidad de la divinidad ante el pueblo judío. Moisés y Aarón encarnan dos visiones de la difícil posibilidad de trasladar



el concepto de la divinidad a los hombres a partir de los mecanismos de que disponen éstos. El libro 4 del *Éxodo* describe el contraste entre ellos:

Moisés dijo al Señor: “Señor, yo no tengo facilidad de palabra [...] soy tardo en el hablar y torpe de lengua”. [...] El Señor se encendió en cólera contra Moisés y dijo: “No está Aarón, el levita, tu hermano? Sé que él tiene facilidad de palabra. [...] Tú le hablarás a él y pondrás las palabras en su boca; yo estaré en tu boca y en la suya y os enseñaré lo que habéis de hacer. Él hablará por ti al pueblo; el será para ti la boca, y tú serás para él un dios” (*Éxodo* 4:10).

En la Torah, el nombre de Dios es impronunciable, alejado de la indigna lengua común. Como afirma Piersandra di Matteo, “il peut être évoqué, mais pas proféré [...] explicite et caché en même temps” (46). Esa ambivalencia se plasma en la articulación lingüística de los dos personajes. Frente a la elocuencia de su hermano, Moisés se erige como un personaje mermado. La imposibilidad de comunicar con el pueblo le convierte en un tullido de la palabra. Di Matteo (47) entrevé en tal contraste la disyuntiva schopenhauriana entre la idea (*Vorstellung*) y su representación (*Darstellung*). En cambio, si Aarón utiliza la retórica del lenguaje para expresar la divinidad es porque considera que la realidad no es aprehensible más que a través de los sentidos. No así su hermano Moisés, que cree ciegamente en la meditación de la idea monoteica pura. Indivisibles, ambos encarnan el oxímoron de cómo dar cuerpo a lo irrepresentable y la contraposición entre el amor a la idea –Moisés– y el amor al pueblo –Aarón– (Fubini 65).

Con todo, la facilidad de representar, por medio de la palabra o de los prodigios, de la que goza Aarón, entraña el riesgo de falsear, cuando no de deformar, la idea. De ahí que el ídolo resplandeciente forjado en oro se convierta en sinónimo de espejismo deslumbrante para Moisés. Para éste, la mirada de la divinidad está prohibida por cuanto la visión se enmarca en un presente de apariencia. Moisés preconiza una vuelta a la oscuridad, entendida en el sentido más místico de ceguera de los sentidos para que la visión se opere por medio del alma. Castellucci cita en su interpretación del pasaje bíblico a San Juan de la Cruz al reclamar una vuelta a la teología de la *noche oscura*, que define como “une nuit négative éblouissante de blancheur. C’est dans ce champ vide qu’il est possible de voir ce qui doit être vu” (2016: 45). El director entiende así la oscuridad de lo inacabado en esta ópera. Schoenberg nunca concluyó el tercer acto y, como él, Castellucci abandona al espectador al término del segundo, en el desierto –físico y del lenguaje– como también Moisés lo hizo con el pueblo judío, sin presencia alguna en el horizonte de la tierra prometida. Es esta la lectura que hace el director del tercer acto incompleto, al entenderlo más como una estrategia que como una eventualidad, destinada a traducir la tragedia de la irrepresentabilidad y a invertir la perspectiva linear y verbal del camino. Un desierto cuya finalidad es la búsqueda del sujeto en sí mismo, “la rencontre avec nous-mêmes, non plus à travers le miroir d’une représentation, mais à travers l’image scintillante d’un désert intérieur” (Castellucci 2016: 45).

La oposición entre los dos hermanos tiene una traslación musical. Schoenberg asigna un carácter vocal a cada uno de los personajes de modo que el tejido textual del libreto sea sustantivo a su realización melódica. Aarón se expresa en un lenguaje lírico, propio de un tenor de ópera clásico, por cuanto su misión es hacer accesible la palabra divina a su pueblo. Moisés, por su parte, vehicula su mensaje por medio del *Sprechgesang*, esto es, del “canto hablado”, reservado a un cantante de voz profunda y potente, y cuya textura manifiesta una cadencia más monotonía y severa, cercana, en palabras de Fubini (66), al canto de la sinagoga y de los psalmos. El significado de tal alternancia no es baladí. Elliott Gyger entiende que la superposición de la palabra y del canto crea una disyunción irreal entre los dos hermanos (80). Si Aarón musicaliza el mensaje imponiendo la melodía sobre la palabra, el caso de su hermano es bien diferente. Moisés utiliza el canto sin velar ni dulcificar la palabra. Su función es enfatizarla aún en su aspereza, “souligner ses volumes syntaxiques et mettre en valeur son contenu [...] rendre toute la dureté et l’intransigeance” (Fubini 66). “Contenu” cuya alternancia invita a Élise Petit a considerar que la técnica del *Sprechgesang* busca manifestar los cambios de opinión basculantes del pueblo judío al tiempo que acentuar el terror y la desconfianza de éste frente al dios cuyo mensajero es Aarón (52).

### 3. “EASY RIDER” Y LA CARNALIDAD DEL ÍDOLO

El potencial de la escenografía de Castellucci rompe radicalmente con los montajes previos de la obra representados en España, de factura más tradicional. Hasta la fecha, en España, desde su estreno en Hamburgo en 1954, la ópera sólo se había montado en el Liceo de Barcelona, en 1981, y en versión concierto en el Teatro Real en 2012. La principal novedad de la versión de Castellucci en lo concerniente a la representación del becerro de oro reside en cómo la carnalidad del toro puesto en escena concuerda con la disyuntiva representada por los dos hermanos entre el concepto inmaculado de la divinidad invisible, idealizado bajo la figura del profeta Moisés en tanto que entidad pura –por abstracta– e irrepresentable, y la imagen del mismo que posee Aarón, tendente a plasmar ese ideal en representaciones y apariencias tangibles al pueblo. El propio Castellucci aludía al reto que suponía poner en escena esta ópera, en la que “Moisés se bate constantemente contra las imágenes, obsesionado con la pureza del pensamiento”, más aún cuando su apuesta era plasmar tal conflicto, de manera oximorónica, a través de las imágenes: “resulta paradójico tratar el tema de la imagen, la representación de las ideas y de Dios, a través de las imágenes” (*La Razón*, 13 de mayo de 2016).

El uso del toro charolés como traslación del ídolo creado por Aarón ilustra la paradójica puesta en escena de Castellucci. “Easy Rider” materializa una doble presencia extraña y redundante en sí del relato bíblico en su confluencia con el hecho teatral. Su

abrumadora corporeidad escénica, reminiscente de las vitrinas transparentes de Damien Hirst, reivindica la materialidad del ídolo creado por Aarón para persuadir al pueblo judío de la existencia del Dios único. El fragmento bíblico establece un claro correlato entre la materia que define la adoración del objeto y la sensualidad que despierta entre sus fieles. Tanto la adaptación operística de la Biblia realizada por Schoenberg, como la escenografía de Castellucci, ahondan en ese sentido por medio de las palabras del Coro:

Jubelt, freut euch! Juble, Israel!  
 Götter, Bilder unsres Auges,  
 Götter, Herren unsrer Sinne!  
 Ihre leibliche Sichtbarkeit,  
 Gegenwart, verbürgt unsre Sicherheit;  
 Ihre Grenzen und Maßbarkeit  
 Fordern nicht, was unserm Gefühl versagt,  
 Götter, nahe unserm Fühlen,  
 Götter, die wir ganz begreifen (Schoenberg 119)<sup>2</sup>

Las didascalias explicativas de la escena siguiente dan cuenta de la capacidad de Schoenberg como hombre de teatro. No en vano Philippe Jordan se muestra convencido de que la obra “est faite pour le théâtre” (38), y muy probablemente el *Moisés* de Strindberg (1899), pieza olvidada en la actualidad del autor sueco, ejerciera no poca influencia en su composición dramática como bien ha señalado Lucie Kayas (1995). La riqueza de las indicaciones escénicas ilustran profusamente la bacanal de sentidos que desata la traducción de la idea en un objeto sensible. La “Tanz der schlächter” (*Danza de los matarifes*) presenta la curación milagrosa de un enfermo, la ofrenda al becerro de oro de harapos por los mendigos, los últimos instantes de unos ancianos que vienen a suicidarse en compañía del ídolo, y el asesinato de un joven que se oponía a la depravación en nombre de Moisés. Inmediatamente después, bajo el título “Orgie der Trunkenheit und des Tanzes” (*Orgía de embriaguez y de danza*), Schoenberg describe un paisaje en que “Überall wird nun Win in Strömen / asugeschenkt. Eine wilde Trunkenheit”<sup>3</sup>. El alcohol dará paso a la “Orgie der Vernichtung und des Selbstmordes” (*Orgía de destrucción y de suicidio*), en la que cuatro vírgenes desnudas son sacrificadas al becerro de oro. Finalmente, la escena concluye con la “Erotische Orgie” (*Orgía erótica*) en la que Der Nackte Jüngling (*El Joven Desnudo*), tras arrancar las vestimentas de una muchacha, la posee sobre el altar, proclamando: “Eurem Vorbild, Götter, / Leben wir die Liebe nach!”<sup>4</sup>

<sup>2</sup> “¡Regocijaos, celebradlo! ¡Regocíjate, Israel! / ¡Nuestros dioses, imágenes ante nuestros ojos! / ¡Dioses señores de nuestros sentidos! / Su visibilidad corporal, / Su presencia garantiza nuestra seguridad; / Limitados en sus mensurables dimensiones; / Dioses cercanos a nuestro sentir, / Dioses que comprendemos totalmente” [todas las traducciones del alemán son del autor del artículo].

<sup>3</sup> “El vino fluye a raudales. / Una embriaguez salvaje se apodera de todos”.

<sup>4</sup> “¡Siguiendo vuestro ejemplo, oh Dioses, / Vivimos el amor!”.

(Schoenberg, 123). El joven es posteriormente imitado en sus actos por el resto del pueblo, entregado a una orgía de desenfreno sexual. El canto del Coro con el que se cierra la escena sintetiza la identidad entre los sentidos despertados por el becerro y la adoración de un dios material por un pueblo exultante de júbilo:

[...] Du goldener Gott!  
 Gold glänzt wie Lust!  
 Menschentugend gleicht Gold!  
 Gold gleicht Lust!  
 Lust ist Wildheit!  
 Gold glänzt wie Blut!  
 Gold ist Herrschaft!  
 Hingabe! Gerechtigkeit!  
 Verwirrender Glanz! (Schoenberg 124)<sup>5</sup>

Como el ídolo, el toro empleado por Castellucci se define por su sensible tangibilidad. El animal reclama su presencia con todos los sentidos que destila, y a los que apela, en el espectador, su anatomía. La materialidad del ídolo, repudiada por Moisés y por Yahvé, queda expuesta en la escenografía de Castellucci de manera aún más obscena si cabe al sustituir al mero objeto de adoración bíblico por un auténtico cuadrúpedo. La carnalidad a la que aludía el director en sus postulados teóricos se enfatiza aquí por medio del bóvido auténtico, que permanece en escena, inmóvil, durante un cuarto de hora, ante la mirada del público. Durante ese lapso de tiempo, el espectador presente, como el pueblo judío, una infinita necesidad de admirar su presencia. Si todo animal puesto en escena tiende a secuestrar la atención del público (Orozco, 191), en este caso tal robo es aún más mayestático por las dimensiones del animal.

La presencia del toro, como la del ídolo, neutraliza la palabra, comunica por sí sola, sin necesidad de interpretación alguna. Castellucci reúne en esta puesta en escena su propia conceptualización del significado del animal vivo en el teatro con la dualidad inherente al relato bíblico. En ambos casos, el animal sustituye al verbo, materializándolo y confirmando tanto su inutilidad cuanto su debilidad frente a la imagen. Es por ello que, en el debate sobre la idea y su materialización idolatrada, el ídolo haya de ser desterrado. Éste cosifica la idea transmutada en objeto, neutralizando el poder evocador de esta última. El modo alegórico de interpretación de la divinidad que defiende Moisés queda anestesiado por la admiración del ente físico, reduciéndolo a un único significado. El potencial de la idea queda así mermado, desprovisto de las múltiples significaciones

---

<sup>5</sup> “¡Oh, Dios de oro! / ¡El oro brilla como el placer! / ¡La virtud humana se asemeja al oro! / ¡El oro se asemeja al placer! / ¡El placer es furor! / ¡El oro brilla como la sangre! / ¡El oro es dominación! ¡Don de sí mismo! Justicia! / ¡Brillo turbador!”

que posee. “Easy Rider”, con su desbordante anatomía, acomete a la perfección el plan de Aarón: significa sin necesidad de expresarse, comunica renunciando al relato. El toro se revela como esencia sustantiva, indiferente a la palabra. Tal era el plan de Castellucci, anunciado en sus escritos teóricos: el animal ha de mostrar la comunicación más pura, esto es, aquella que evacúa todo *logos*, deviniendo una narración visual.

No es extraño, por lo tanto, que el profeta busque exiliarlo de la tierra. Su presencia desata las falsas interpretaciones de la idea, cuyo origen son las apariencias, entendidas como falsificación de aquélla. Castellucci, además, interpreta el momento bíblico como un tiempo en que mirar al ídolo es postrarse ante él. “Regarder signifie s’agenouiller devant quelque chose” (2016: 45). La presencia de “Easy Rider” vehicula esa misma necesidad de invisibilizar la idea por medio de la mirada. Más allá del exotismo que proporciona el animal vivo en las producciones reseñadas al inicio del artículo, el toro real, sobre la escena, fractura la escucha del sonido, anihila la musicalidad operística, ensordeciendo con su imagen la palabra declamada. El toro, por su carnalidad, devuelve la mirada del público al actor, obliga a la melodía a aterrizar al terreno de lo tangible, acentuando prioritariamente el tacto y la vista. Así, el bóvido colma, con su presencia estática, el escenario. Ésta despierta los sentidos del público, nublando el efecto de la palabra musicalizada, obstaculizando ésta última a favor de la adoración de lo perceptible por la apariencia.

Convertido en una estatua viviente, el ídolo proporciona materia a la idea, debilitando su esencia al insertarla en un espacio-tiempo perecedero. Schoenberg resume esta dicotomía a la perfección al hacer decir a Moisés que “la eternidad de Dios destruye el presente de los dioses” (Schoenberg 125). Enfatizado por el antagonismo entre el singular y el plural, dicha inserción desacraliza la divinidad al circunscribirla en los márgenes cronológicos y físicos del hombre. Su tangibilidad es, en consecuencia, su fragilidad. El toro puesto en escena por Castellucci clama esa misma inclusión en el marco de lo acotado por lo sensual en virtud de su abrumadora carnalidad. El acto II plasma suntuosamente el deleite de la carne que rezuma el animal por medio de las numerosas orgías que desata su presencia entre el pueblo judío. Al crisol musical y de danzas propuesto por el compositor, capaz de aunar melodías de cabaret y de opereta propias de su época, Castellucci añade mujeres desnudas, acrobacias, efectos, luces y pinturas que dan idea del descarrío sensorial, cuya síntesis magnífica es el propio toro vivo. “Easy Rider”, en su figuración como *carne viva*, anticipa, ejemplifica y resume el desenfreno orgiástico de los cuerpos, confirmando por su presencia estática la victoria de los sentidos.

La puesta en escena de Castellucci compendia esta profusión sensorial por medio de desnudos femeninos que complementan la figura del toro. Acaso la imagen más palmaria de la reducción carnal del pueblo sea aquella que yuxtapone los cuerpos de las jóvenes

vírgenes desnudas frente al del animal. La sintaxis de la imagen homogeneiza sus cuerpos. Si cromáticamente la concordancia entre la morfología femenina y la del bóvido es prácticamente exacta en su tez, también la posición horizontal de las mujeres sobre el suelo refleja la anatomía rectangular del toro. Ambos se mantienen inmóviles sobre el escenario, permitiendo al público contemplar su esencial identidad. A la correspondencia formal entre sus cuerpos se suma la complementariedad simbólica que se desprende de su cohabitación escénica. Las corporeidades del toro y de la mujer, en su desnudez, invitan a una lectura zoofílica, ilustrativa de la relación entre la legendaria masculinidad del primero y la feminidad de la segunda. Sin necesidad de remontarse a tantos otros bóvidos mitológicos que han perpetrado actos sexuales con mujeres, y de los que el famoso Minotauro destaca por las notables similitudes con la puesta en escena de Castellucci, el toro exhibido en el Real en consonancia con la mujer desnuda aún la mezcla de especies, identificadas en su reducción a materia. En otras palabras, el ídolo y el humano, como el toro y el hombre, se asimilan en su constitución como carne, corroborando con ello el postulado del director por el que todos los seres naturales se armonizan sobre las tablas.

El toro de Castellucci reconcilia, así, la palabra bíblica con el sustrato teológico que el director vislumbra en los orígenes del arte de Talía. El italiano entiende el teatro como un ceremonial de recuperación de un momento pasado. “Le spectacle, proche par sa nature du rite et de la cérémonie, produit alors un choc que je qualifierai volontiers de métaphysique” (Debrinay-Rizos 2000). Plasmación de la tragedia, el toro exhibe el maridaje de géneros, propicio a la bacanal transgresora que celebra la adoración del becerro de oro. Esta hibridación posee una cualidad aún mayor al considerar su puesta en escena en dos países –Francia y España– en que la tradición de aunar el toro con el espectáculo presenta numerosas conexiones con multitud de festividades populares. No resulta extraño, por lo tanto, la consiguiente indignación por parte del público madrileño ante la inserción, en un género tan noble como la ópera, de un animal asociado tradicionalmente con el espectáculo más folclórico. Fuentes del Teatro Real reproducían, al calor de las protestas surgidas en torno al estreno, la constatación paradójica de que “en un país que hace de los toros un espectáculo sangriento no debería de causar escándalo que un toro actúe en una ópera” (*El Español*, 16 de mayo de 2016). Castellucci maneja, así, todas las aristas del espectáculo animal. La transgresión del becerro de oro trasciende el relato bíblico para alcanzar los orígenes del teatro y la cultura popular moderna.

#### 4. BIENESTAR ANIMAL Y ACTIVISMO TEATRAL

Si la indignación de un parte del público madrileño procedió de la desacralización del escenario operístico en virtud de la presencia del bóvido, no menos polémica fue su presencia entre los sectores animalistas de la capital. A lo largo de las tres semanas que el montaje

se mantuvo en cartelera –del 24 de mayo al 17 de junio– las quejas de colectivos de defensa de los derechos de los animales se hicieron patentes a través de la prensa y las redes sociales. Movilizados a través de distintas comunidades virtuales, los colectivos animalistas recogieron cerca de 50,000 firmas a través de la plataforma [www.change.org](http://www.change.org) solicitando la cancelación del espectáculo con motivo de presunto maltrato animal. Éste no tenía tanto lugar durante los minutos en los que el animal era exhibido al público, cuanto en la preparación del mismo para el espectáculo a lo largo de los meses de ensayos y representación que la ópera permanecería en la capital. Los animalistas afirmaban que, con el fin de mantener al animal sobre el escenario inmóvil, “Easy Rider” había sido “drogado”, además de sometido al estrés relacionado con su transporte y puesta en escena. Tal y como rezaba el enunciado emitido por Jaime Alcázar, y refrendado por cerca de 50.000 firmantes,

La inclusión del animal supone la exposición del mismo a luces y sonidos intensos (ópera), transporte constante y un estrés innecesario tanto durante los 15 minutos que dura la escena en la que se le incluye como en el resto de la representación, los ensayos, y los casi dos meses que la ópera estará en Madrid. El uso de animales en cualquier tipo de entretenimiento es vejatorio, cruel e innecesario, por tanto solicitamos al Ministro de Cultura, Íñigo Méndez de Vigo, y a la Alcaldesa de Madrid, Manuela Carmena, la cancelación de la obra o la utilización de una estatua en lugar de un ser vivo, como viene siendo representado el becerro desde la creación de la obra en 1932 (<https://www.change.org/p/proh%C3%ADban-la-utilizaci%C3%B3n-de-un-toro-en-el-teatro-real-de-madrid>).

La polémica alcanzó un cariz mediático que obligó tanto al director de escena, como al director general del teatro, Ignacio García-Belenguer, a detallar ante los distintos medios las condiciones físicas de mantenimiento del toro durante el periodo en que la ópera se mantuvo en cartelera. Además de afirmar tener “todos los papeles en regla”, los responsables del espectáculo sostuvieron que el bóvido, cuyo propietario era francés, hacía gala de su nombre por cuanto estaba “acostumbrado a aparecer en espectáculos y a viajar” en gran medida debido a su “índole tranquila”. Asimismo, aseguraron que durante el tiempo en que el animal era empleado para la representación, los cuidados y garantías propiciados por los responsables de su mantenimiento –dos cuidadores y un veterinario– eran “extremos”. “Por la mañana se lo [sic] saca de paseo, se le lava, se le da de desayunar, se le prepara y cambia el heno, se le hidrata”, aseguraba García-Belenguer (*La Razón*, 13 mayo de 2016). Los diarios detallaban, además, un avituallamiento compuesto de “600 kilos de paja” y “1,000 de heno”. Acaso sea revelador del cuidado recibido por el animal el hecho de que su presencia sobre las tablas del Real tuvo por coste, de acuerdo con fuentes periodísticas, 35,000 euros (*La Razón*, 13 mayo de 2016).

También Castellucci hubo de realizar un alegato público en defensa de su puesta en escena. Bajo el formato de una carta abierta dirigida a los medios, el director justificaba su propuesta aludiendo a su propia interpretación del significado trascendente del animal

sobre en el espacio teatral. Lejos de ser “algo decorativo”, su presencia había de entenderse como “esencial en la obra”. La reivindicación del animal realizada por Castellucci devolvía su dignidad al mismo por medio de su nominalización: “Este toro tiene un nombre, se llama ‘Easy Rider’ (*El Español*, 13 de mayo de 2016)”. Sin duda la concesión nominal imprimía un sesgo de legitimidad a su actuación dignificándolo como actuante, frente a tantos otros animales exhibidos como meras comparsas escénicas de actores humanos. A diferencia de aquéllos, Castellucci defendía su individualidad respecto de sus homólogos bóvidos y de otras especies. El nombre lo equiparaba al resto de actores humanos y devolvía a su materialidad una polisemia mucho más amplia de la que carece el simple accesorio escénico.

Al margen de su potencial simbólico, los cuidados físicos de “Easy Rider” eran igualmente precisados por el director sin perder de vista cómo la atención recibida por aquél distaba considerablemente de tantos otros cuya suerte era bien distinta en países como España y Francia, donde el espectáculo de maltrato animal está plenamente refrendado por un marco jurídico bajo el nombre de “tradicición” y “bien cultural”. Las condiciones materiales de su transporte, manutención, aclimatación al espectáculo y “actuación” centraban el alegato de Castellucci. El toro, afirmaba el director, “es transportado dentro de un box de las mismas características que su refugio invernal”, dispone de la posibilidad “de caminar y moverse en un espacio abierto todos los días”, es objeto de un proceso de “lenta aclimatación” bajo el control de veterinarios previo a su puesta en escena, y es ajeno a cualquier molestia auditiva, o sacrificio público o privado, en nombre del espectáculo o de la ingesta. Sus palabras resonaban con rotundidad en este sentido: “Este toro nunca acabará en vuestros platos. Este toro nunca entrará en una plaza de toros y ninguna espada le atravesará el cuello”. Las acusaciones de maltrato por absorción de tranquilizantes era igualmente desmentida por el director, que afirmaba que el toro “siempre ha sido –y será– tratado con amor y cariño” y que “no tomará nunca sedante alguno” (*El Español*, 13 de mayo de 2016).

La defensa de Castellucci se cerraba resaltando el toro como expresión del dinamismo orgánico del teatro, entendido como una entidad viva e inmaculada: “Este toro ha decidido –¡Sí, puedo afirmarlo!– compartir el escenario con nosotros, y representar lo que sólo un animal puede: el puro ser, lo viviente” (*El Español*, 13 de mayo de 2016). El argumento de cierre contradecía curiosamente la consideración del director del Real que, en su justificación de la escenografía del italiano, definía a “Easy Rider” como un mero “figurinista” (*El Español*, 13 de mayo de 2016).

A partir de lo anterior, resulta interesante analizar la presencia operística de “Easy Rider” en el marco de las prácticas de maltrato animal a las que alude el director como propias del país receptor de su puesta en escena. Lejos de poder ser considerado como una simple aclaración, el alegato epistolar de Castellucci es, ante todo, una declaración de intenciones ilustrativa del respeto hacia el animal “actor” en tanto que mecanismo de protesta hacia tantos otros espec-



táculos coetáneos a la ópera en los que dicho maltrato se produce *de facto*. Las alusiones al toreo son evidentes en su misiva, así como a ciertas prácticas culinarias que contemplan al toro como ingrediente gastronómico. En este sentido, al margen de los ataques de los colectivos animalistas, e independientemente de la veracidad de su testimonio –cuya probatura trasciende los límites de este artículo– habría que reconsiderar el respeto preconizado en su propuesta como parte del activismo cultural del Castellucci. Sandra D’Urso considera las prácticas de politización y sedición de sus puestas en escena manifestaciones de “acción civil” que toman como espacio de disensión la “esfera pública del teatro” (36). Tomando como punto de partida el montaje de la obra *On the Concept of the Face of Christ* en el Théâtre de la Ville de París en Octubre 2011, y las protestas suscitadas durante el estreno –durante el cual diversos grupos de jóvenes vinculados a asociaciones católicas y ultraconservadoras francesas irrumpieron en el teatro con el ánimo de interrumpir la función– la autora reivindica las escenografías del director como restauradoras de un entendimiento del teatro “as a public sphere, in which dissensus may be supported rather than policed” (36). Si la escenografía propuesta entonces implicaba ciertos momentos escatológicos en los que litros de tinta negra –metáfora de deshechos fecales– resbalaban por la faz de un cristo inmóvil, posicionado frente al espectador, y al que, posteriormente, un grupo de niños lanzaban granadas de mano, D’Urso entiende que esta práctica es una muestra de un teatro vanguardista de oposición cuyo fin es “to resist the status quo” por medio de la imagen abyecta. De acuerdo con la autora, la recurrencia por parte de Castellucci a corporeidades disidentes –principalmente obesos, bulímicos, niños y ancianos– constituye “a type of political antidote to the biopolitical proclivities of governance invested in corporeal normativity as a covert guarantee of the human-as-capital” (38).

A la anterior lista de anatomías discrepantes propuesta por D’Urso bien podría sumarse la presencia de animales no humanos. En la medida en que se inscribe en una tentativa de legitimar la actuación del animal sobre el escenario como actuante dotado de pleno sentido, y de reivindicar, tal y como se deduce de la carta, un uso más respetuoso y digno de aquél para el espectáculo, la puesta en escena de Castellucci constituye un arma contra la cosificación del animal patente en otras tantas actividades paralelas consideradas tradicionalmente expresiones culturales nacionales. La glosa de su propuesta escénica realizada por el director evidencia que su uso del toro ha de interpretarse como un modo de resistencia a la violencia profesada por otros espectáculos significativos del control y gobernanza de los cuerpos escénicos. En línea con el argumento de Bryoni Tezise, que define al receptor de las obras de Castellucci como un “spectatorship that hurts” (2012), la escenografía de *Moses und Aron* tiene por fin despertar en el público una sensibilidad que se identifica a la del animal puesto sobre las tablas del teatro y, en un segundo tiempo, con aquel puesto en escena en tantos otros foros públicos, en los que su suerte es bien diferente. No en vano, y merece la pena insistir una vez más en este aspecto, la producción se estrenó exclusivamente en Francia y en España, los dos principales países europeos donde la práctica de escenificar y sacrificar al toro públicamente se ha legitimado tradicionalmente por medio de

diversos mecanismos y reconocimientos legales e institucionales. El toro puesto en escena por Castellucci es, por lo tanto, un medio de crear lo que D'Urso define como “reversed spectatorship” (39), es decir, un espejo tendido al espectador ilustrativo de ciertas actividades condenadas, si bien practicadas, por él mismo.

Cabe concluir que el espectador medio del Real, por las conexiones que establece con los espectáculos taurinos que componen su sustrato cultural, automatiza la percepción del toro como un elemento de sacrificio, aunando así el arte de la lidia con el rito de destrucción del ídolo bíblico. De este modo, Castellucci consigue reconciliar, de manera no verbal, el relato del Antiguo Testamento con el presente del público. La apuesta escenográfica del director requiere el uso de un animal vivo por su capacidad para meta-teatralizar el fragmento del *Éxodo* por medio de lo que podríamos denominar la *imagen figurativa de la imagen* o “meta-imagen”. Prescindir del componente estético inherente a aquél implicaría la pérdida de una parte sustantiva de su conceptualización del relato bíblico y del teatro como espacio de ilusión. Las palabras de Moisés con las que se cierra la obra –“ O Wort, du Wort, das mir fehlt!” (Schoenberg 128)<sup>6</sup>– distan por lo tanto de ser, para el director, la condena del profeta expuesta en el relato bíblico. Para Castellucci, el lamento de Moisés constituye un modo de expresión en sí mismo. David Meyer (91) entiende que esa palabra lagunaria de Moisés es menos la traducción de la incapacidad del profeta que de su intento por despertar en el hombre un sentido de la responsabilidad individual respecto de la divinidad, frente a las imposiciones doctrinarias inherentes a la palabra revelada por los sacerdotes metaforizados en la figura de Aarón. En un momento en que Europa amanece bajo la amenaza relativa al interrogante sobre la posibilidad y el deber de representar a las divinidades –la ópera se estrenó en un París todavía marcado por los atentados perpetrados en la redacción del semanario satírico Charlie Hebdo– acaso la propuesta de Castellucci, en la que se enmarca el animal vivo, busque, también, despertar en el espectador una identidad entre lo observado y el observador trascendente de toda mediación lingüística, con el ánimo de obligar al público a encontrar en sí mismo una semblanza primigenia esencial con el animal no humano.

---

<sup>6</sup> “¡Oh palabra, palabra que me faltas!”

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

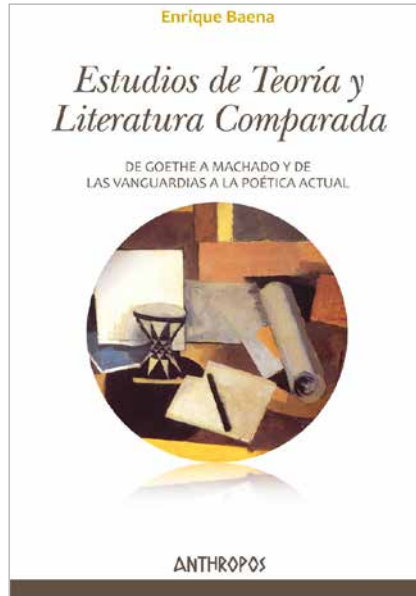
- Abuín, A. "Dramaturgies of Excess and Heterological Theatres: The Physical and Performative Space of Representation", *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, September 2013, 289-305. 2013.
- Artaud, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Gallimard. 2004.
- Attali, Jacques. *Fraternités. Une nouvelle utopie*. Paris: Fayard. 1999.
- Castellucci, R. "The Animal Being on Stage", *Performance Research* 5.2, "On Animals", 23-28. 2000.
- . (2016). "Dans le désert", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 2016. 44-45.
- D'Urso, Sandra. "On the Theology of Romeo's Castellucci's Theatre and the Politics of the Christian 'Occupation' of His Stage", *Theatre Research International* 38.1, 34-46. 2013.
- Debrinay-Rizos, Manuèle. "Romeo Castellucci", *La pensée de midi* 2/2000, 94-101. 2000.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence. 1981.
- Di Matteo, Piersandra. "Asphyxie de la parole", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 46-47. 2016.
- Fubini, Enrico. "Herméneutique et judaïsme chez Schönberg", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 64-73. 2016.
- Gyger, Elliott. "Parole, chant et silence", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 79-85. 2016.
- Hippisley Coxe, Antony. "Equestrian Drama and the Circus", D. Bradby et al. *Performance and Politics in Popular Drama*, Cambridge: CUP, 109-118. 2010.
- Jordan, Philippe. "La dodécaphonie est un moyen non un but", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 38-40. 2016.
- Kayas, Lucie. "Une influence occulte: Auguste Strindberg", *Moïse et Aaron, L'Avant-Scène Opéra* 167, 88-91. 1995.
- Lichtert, Claude. *De la fratrie à la fraternité, avec Moïse et Aaron, les frères amis*. Bruxelles: Lumen Vitae. 2010.
- Meyer, David. "Prophétisme et Prêtrise. Créer le paradis ou éviter l'enfer", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 86-91. 2016.
- Orozco, Lourdes. "Looking at Animals in Contemporary Theatre", in J. Parker-Starbuck & L. Orozco (eds.), *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, London: Palgrave, 189-203. 2015.
- Petit, Elise. "La composition de Schönberg, quelques éléments", *Moses und Aron. Arnold Schönberg*. Paris: Opéra National de Paris, 50-52. 2016.
- Ridou, Nicholas. "Regarding Theatre: Thoughts on Recent work by Simon Vincenzi and Romeo Castellucci", *Theatre Journal* 66.3 (2014), 427-436. 2014.
- Sack, Daniel. "On Losing One's Voice: Two Performances from Romeo Castellucci's *e la volpe disse al corvo*", *Theatre Forum* 46 (Winter 2014), 37-45. 2014.

- Sánchez, José A. *Practising the Real on the Contemporary Stage*. Bristol, Chicago: Intellect. 2014.
- Schoenberg, Arnold. *Moses und Aron*. Paris: Opéra National de Paris. 2015.
- Trezise, B. "Spectatorship that Hurts: Societas Raffaello Sanzio as Meta-affective Theatre of Memory", *Theatre Research International* 37.3, 205-220. 2012.



# RESEÑAS





ENRIQUE BAENA

*ESTUDIOS DE TEORÍA Y LITERATURA COMPARADA.  
De Goethe a Machado y de las vanguardias a la poética actual*

Barcelona, Anthropos, 2016

El estudio de la teoría literaria, la poética y el mito tienen en Enrique Baena uno de sus más valiosos y empecinados seguidores en tierras españolas. De largo aliento es su afán con un corte netamente comparativo y una disposición transversal donde cabe destacar *Umbrales del imaginario. Ensayos de estética literaria en la modernidad* (2010)<sup>1</sup>. Más tarde le seguiría ese utilísimo asedio al simbolismo de *La invención estética. Contribución*

*crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas* (2014). Y, sí, faltaba entre nosotros una monografía centrada en aquellos arquetipos originados en el mito pero que vehiculan la literatura toda. La capacidad simbólica es, sin duda, el soberano pilar fundacional del ser humano desde los techos de cavernas de la Prehistoria, con gráciles representaciones donde aparecen las primeras simbolizaciones en los tiempos iniciales que conjuraban el cúmulo de sentimientos más puramente humanas, hasta la placa de la sonda espacial Pioneer X, esa fotografía del ser humano a modo

<sup>1</sup> Tuve oportunidad de presentar mi buen parecer sobre el libro en *Miriada Hispánica* (2014).

de saludo interestelar que alcanzará remotas galaxias. El mito, la conciencia de lo español y algunas de las más sublimes aportaciones al canon literario occidental son tres vértices sustanciales en aquel libro. Enrique Baena acotó el profundo problema literario desde la invención estética proveniente a su vez de la tradición rica y fértil del mundo clásico occidental con especial hincapié en el Romanticismo y significativo calado en las costas de la literatura malagueña y andaluza.

El oficio real de la crítica literaria es aprehender la singularidad profunda de una obra con respecto a las demás. Esa singularidad es fijada entre los universales representados por lo único y lo permanente. En ese papel vital que desempeña la teoría literaria con el repaso de la genealogía en la creación de cultura, Baena da un importante paso adelante con los presentes *Estudios de teoría y literatura Comparada*. No se engatusé el atento lector con el sobrio título aclarado ya en subtítulo donde pautas las coordenadas: *De Goethe a Machado y de las vanguardias a la poética actual*. Como bien se explica en diáfana presentación aquí se parte de la “trascendencia del Idealismo mayor que nace con la creación romántica especialmente con Goethe, en conjunción con la filosofía kantiana, para resolver posteriormente en la estética de Hegel”. Desde semejante dimensión estudia el modelo literario ya sea en la obra de Antonio Machado, en la herencia poética de Artaud o el auge de las vanguardias con calado significativo en Ramón Gómez de la Serna, así como la literatura del compromiso incluso la senda abierta por Keats. El capítulo dedicado a José Antonio Muñoz Rojas tiene

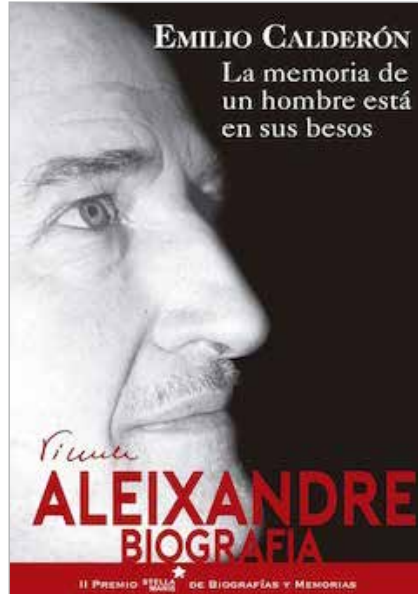
significativa relevancia al desmigajar la herencia clásica y del romanticismo, en autores como Novalis, Dante Gabriel Rossetti, Hölderlin, Goethe o Keats. Y más allá las combinaciones entre literatura y filosofía de María Zambrano, cuando la pensadora se introdujo en aquel estudio portentoso de la noche del hombre.

El lector atento no caerá en la sencilla humildad del autor, entre los diferentes capítulos se plantea una teoría de la modernidad literaria sirviéndose de la “poética como disciplina”, analizando las teorías de Alfonso Reyes y de Antonio García Berrio. Cabe recordar que el profesor Enrique Baena editó con utilísima introducción una amplísima selección de ensayos en tres gruesos volúmenes del teórico español, *El centro en lo múltiple* (2008-2009).

Un pensador siempre crea un estilo de lenguaje y no por aquello de Buffon de que el hombre es el estilo o precisamente por ello, porque el hombre que piensa es más hombre en esa certidumbre por la que pensar, sí, es vivir de nuevo. Así Enrique Baena, poseedor de elegancia narrativa y precisión en la prosa, teje la narración con un bello hilo rojo conductor que permite a su rigurosa crítica clarificar la verdad estética. Despojada de la erudición pedante académica, incita a reflexionar por qué son relevantes ciertos textos. Los libros abren ventanas a la vida, conducen a vivir más profundamente la propia vida. Nunca nos desligan de la vida, sino que nos introducen más en ella. Así este libro.

FRANCISCO ESTÉVEZ  
*Crítico literario*





EMILIO CALDERÓN

*LA MEMORIA DE UN HOMBRE ESTÁ EN SUS BESOS.*  
*Biografía de Vicente Aleixandre*

Barcelona, Stella Maris, 2016

Teníamos ganas de desempolvar la figura de un ilustre poeta como Vicente Aleixandre: el caso es que libros como el de Jesucristo Riquelme, con aquel magnífico epistolario entre Aleixandre y Miguel Hernández, por ejemplo, nos hicieron revivir viejas esperanzas en torno a la figura del poeta andaluz, Premio Nobel de Literatura en 1977. Los estudios, aunque pocos actualmente, son muy buenos y han seguido abriendo nuevas líneas de lectura en torno a su obra que sigue siendo, a todas luces, imprescindible para comprender toda la poesía española escrita durante el siglo pasado.

A este ambiente tan propicio ha llegado una amplia y voluminosa biografía del poeta, firmada por Emilio Calderón, que había destacado en su momento como autor de literatura infantil y juvenil primero, y luego como novelista, con notable éxito como parece apuntarse en la propia edición de este libro y que resulta indiscutible a todas luces. Ahora bien, ¿qué lleva a un periodista a escribir una biografía de un poeta? Supongo que su afán investigador, la tenencia de un material interesante, inédito, la coordinación de varios puntos deslavazados que, en su sentido

total, podrían adquirir una perspectiva muy diferente de cómo fue su vida. No sé, se me ocurren muchos motivos, y más para que, además, a dicha biografía se le pueda galardonar con el II Premio Stella Maris de Biografías y Memorias. Pero mira por dónde, no veo ninguno de ellos sobre el papel y me pregunto hasta qué punto es necesario volver a redactar una biografía de tan magnífico poeta si no se supera en nada a las que ya hicieran, hace más de veinte años, gente como Leopoldo de Luis o Antonio Colinas, por citar dos ejemplos más que notorios. Su desconocimiento de la obra de Aleixandre es tal que abruma ver tanta parsimonia documental, tan obsoleta pese a todos los esfuerzos que buena parte de la crítica ha realizado para que así no fuera. Una lástima, porque el autor ha sabido rodearse de importantes fuentes que le podían ayudar sobremanera en la documentación, pero no ha sido así. La investigación resulta pobre por todos los ángulos. Y lo peor de todo es que la biografía completa sigue siendo necesaria y hasta yo mismo no puedo más que agradecerle a Emilio Calderón que dedicara tantas horas de trabajo a la figura de Aleixandre. Eso es lo más triste, porque este libro nada aporta más allá de algunas actas médicas, curiosas, algunos datos que suenan casi a chismorreos trasnochados y poco más. Eso sí, se ajusta perfectamente a una lectura ligera y quizá eso busque en verdad el autor y la editorial que, dicho sea de paso, ha realizado una excelente labor compositiva.

Por eso mismo no puedo poner un aspa sobre el título, pues a pesar de todo, viene a sumarse a esa lucha que, desde hace ya varios años, algunos venimos llevando a cabo para seguir defendiendo la pasmosa actualidad de la poesía aleixandrinista. Una lucha que, por otro lado, el propio autor de este libro pasó tan por alto que no llegó ni a intuir que existía. Pero el libro tiene su interés para quienes nunca han sabido de la vida de Aleixandre. Y no está mal escrita, aunque a veces la yuxtaposición de mini-párrafos parece tan innecesaria como poco operativa. Pero aun así su lectura se hace dinámica, fluida, e incluso a veces llega a convencernos de que estamos ante una biografía completa, con ciertas y graciosas apelaciones al lector, que suenan casi folletinescas. Y eso lo hace bien el libro y el autor, aunque poco diga realmente de sus etapas depresivas, que coincidían con ciertos libros muy marcados por ese pesimismo, tampoco de la relación afectiva, intensa, con Carlos Bousoño o con otros poetas posteriores, más jóvenes ya (y no solo de confidencias vivió el hombre), su paternidad y el motivo de la mantención que, durante años, enviaba a Alemania, las afinidades políticas, etc. Todo conjeturas, claro está. Sobre el papel poco hay o se ha querido decir. Lo mejor, en todo caso, es el magnífico material gráfico que se aporta y que le da un aire fresco, en sus páginas centrales, al libro. Porque toda piedra hace pared y eso, al menos, hay que reconocérselo.

SERGIO ARLANDIS  
*Universitat de València*

## REVISTAS

REVISTA INTERNACIONAL DE  
LINGÜÍSTICA IBEROAMERICANA  
(RILI)  
*www.ibero-americana.net/de/rili1.htm*

LETRAS PENINSULARES / DAVIDSON  
COLLEGE  
*www3.davidson.edu/cms/x6120.xml*

DECIMONÓNICA, REVISTA DE  
PRODUCCIÓN CULTURAL HISPÁNICA  
DECIMONÓNICA  
*www.decimononica.org*

REVISTA ESPÉCULO. REVISTA DE  
ESTUDIOS LITERARIOS. UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE DE MADRID  
*www.ucm.es/info/especulo/numero44/  
index.html*

REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA  
APLICADA. UNIVERSIDAD DE LA  
RIOJA  
*www.aesla.uji.es/resla*

REVISTA MONTEAGUDO. REVISTA  
DE LITERATURA ESPAÑOLA,  
HISPANOAMERICANA Y TEORÍA DE  
LA LITERATURA. UNIVERSIDAD DE  
MURCIA  
*www.um.es/dp-liter-esp/revista.php*

REVISTA DIECIOCHO. HISPANIC  
ENLIGHTENMENT. UNIVERSITY OF  
VIRGINIA (EE. UU)  
*http://faculty.virginia.edu/dieciocho*



## OTROS ENLACES DE INTERÉS:

revistas  
y congresos

REVISTA HISPANIC POETRY REVIEW.  
*http://hisp.tamu.edu/hpr*

REVISTA PARNASEO. CIBER-PASEO POR  
LA LITERATURA. UNIVERSITAT DE  
VALÈNCIA  
*http://parnaseo.uv.es*

ACADEMIA EDITORIAL DEL HISPANISMO  
*www.academiaeditorial.com*

452Fº - REVISTA DE TEORÍA DE  
LA LITERATURA Y LITERATURA  
COMPARADA  
*www.452f.com*

HISPANIC REVIEW – REVISTA DE LA  
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA  
*http://hr.pennpress.org*

## CONGRESOS Y JORNADAS

### MAYO

XXXV CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA APLICADA (AESLA 2017). 4 al 6 de mayo de 2017. Jaén (España). *AESLA (Asociación Española de Lingüística Aplicada)*.  
*Información: <http://aesla2017.tucongreso.es/es/poster>*.

7ª CONFERENCIA INTERNACIONAL SOBRE REVISTAS DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES 4 a 5 de mayo de 2017 *Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca*  
*Información: <http://www.crecs.info/>*

CONTROL Y ESCALADAS DE TENSIÓN POLÍTICAS EN LOS PAÍSES DE LENGUA ROMÁNICA: POLÍTICA Y CONTROL A TRAVÉS DE LA LENGUA (CyE) Del 10 al 12 de mayo de 2017 *Universidad de Heidelberg Heidelberg – Alemania*  
*Información: <http://tagungheidelbergdiskurslinguistik2017.wordpress.com/>*

### JUNIO

MEMORIA ENCARNADA. EMOCIONES, CUERPOS Y MIGRACIONES EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL HISPÁNICA DEL SIGLO XXI 1 a 3 de junio de 2017 Varsovia *Universidad de Varsovia/ UNESCO*  
*Información: <http://www.ub.edu/cdonal/es/node/4416>*

INTERNATIONAL CONFERENCE ON LANGUAGE VARIATION IN EUROPE (ICLAVE 9) Del 6 al 9 de junio de 2017 Málaga - España *Universidad de Málaga*  
*Información: <http://www.iclave9.uma.es/>*

IV JORNADA DE ELE POR Y PARA LA ENSEÑANZA DE ADULTOS. 23 de junio de 2017. Lovaina (Bélgica). *KU Leuven (Universidad de Lovaina, Consejería de Educación en Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo y editoriales)*.  
*Información: <http://www.kuleuven.be/samenwerking/avl/nascholingen/sp08/>*.

CONGRESO INTERNACIONAL CERVANTES EN EL SEPTENTRIÓN Del 27 al 29 de junio de 2017 *Campus de la UIT Universidad Ártica de Noruega (Tromsø)*

IV CENTENARIO DE LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA TROMSO – NORUEGA  
*Información: [https://uit.no/om/enhet/artikkel?p\\_document\\_id=438733&p\\_dimension\\_id=88147&men=28713](https://uit.no/om/enhet/artikkel?p_document_id=438733&p_dimension_id=88147&men=28713)*

VII CONGRESO SOBRE LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL EN PORTUGAL. INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN EN EL AULA DE ELE. 29 de junio al 1 de julio de 2016. Braga (Portugal). *Consejería de Educación de la Embajada de España en Portugal y Universidade do Minho*.  
*Información: <http://www.mecd.gob.es/portugall/actualidad/2017/VII-Congreso.html>*

## JULIO

20ª CONFERENCIA EUROPEA SOBRE  
LECTURA Y ESCRITURA  
3 al 6 de julio de 2017 Madrid

*AELE*

*Información: <http://aelemadrid2017.com/en/conferencia-europea/>*

VI FORO IBEROAMERICANO DE  
LITERACIDAD Y APRENDIZAJE  
3 al 6 de julio de 2017 Madrid

*AELE*

*Información: <http://aelemadrid2017.com/es/foro-iberoamericano/>*

III INTERNATIONAL COLLOQUIUM ON  
LANGUAGES, CULTURES, IDENTITY IN  
SCHOOL AND SOCIETY

5 al 7 de julio de 2017. Soria (España).  
*Loyola Marymount University (Los Angeles,  
California).*

*Información: <http://soe.lmu.edu/centers/internationalcolloquium/> y  
[internationalcolloquium@lmu.edu](mailto:internationalcolloquium@lmu.edu)*





CONTENIDOS  
DE  
*MIRÍADA HISPÁNICA*





La estructura de *Miriada Hispánica* está concebida en torno a tres ejes principales:

1. Sección monográfica de artículos relacionados con un tema específico. En cada edición se elegirá a un «Editor invitado» o se realizará un «call for papers» animando a estudiantes de posgrado, profesores y especialistas a contribuir con sus ensayos.
2. Sección de artículos varios organizada en tres líneas académicas distintas:
  - a) literatura y cine.
  - b) lingüística y didáctica de la lengua.
  - c) historia, cultura, y arte.
3. Reseñas críticas de libros de reciente publicación.

Los artículos, ensayos o reseñas que se remitan para la consideración de su publicación deberán estar relacionados con los siguientes campos generales:

- Literatura española y latinoamericana (autores, géneros, épocas, estilos.)
- Teoría y crítica literaria.
- Lingüística en cualquiera de sus vertientes (semántica, gramática, pragmática, etc.).
- Didáctica de la lengua, la literatura y la cultura hispánica.
- Enseñanza del español a través de las nuevas tecnologías.
- Estudios feministas, sociales, culturales y artísticos relacionados con las humanidades.
- Podrán proponerse otros campos, aparte de los indicados, si se entiende que pueden tener relación con la línea general de la revista.
- Reseñas de obras de reciente publicación así como de eventos (congresos, recitales o exposiciones) relacionados con el hispanismo.

## EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Los trabajos serán remitidos a dos evaluadores anónimos propuestos por los miembros del comité editorial y/o el comité científico de *Miriada Hispánica*. Es requisito imprescindible para la publicación de los trabajos la obtención de dos evaluaciones positivas. La evaluación se efectuará en relación a los siguientes criterios:

- Originalidad e interés en cuanto a tema, método, datos, resultados, etc.
- Pertinencia en relación con las investigaciones actuales en el área.
- Revisión de trabajos de otros autores sobre el mismo asunto.

- Rigor en la argumentación y en el análisis.
- Precisión en el uso de conceptos y métodos.
- Discusión de implicaciones y aspectos teóricos del tema estudiado.
- Utilización de bibliografía actualizada.
- Corrección lingüística, organización y presentación formal del texto.
- Claridad, elegancia y concisión expositivas.
- Adecuación a la temática propia de mh.

La evaluación se realizará respetando el anonimato, tanto de los autores como de los evaluadores; posteriormente, en el plazo de tres meses desde la recepción del artículo, los autores recibirán los correspondientes informes (véase infra) sobre sus trabajos, junto con la decisión editorial sobre la valoración que se haga de los mismos.

Para cualquier consulta, pueden ponerse en contacto con:  
[miriada.hispanica@uvavalencia.org](mailto:miriada.hispanica@uvavalencia.org)

Agustín Reyes-Torres  
[reyes.torres@uvavalencia.org](mailto:reyes.torres@uvavalencia.org)  
[www.miriadahispanica.com](http://www.miriadahispanica.com)

J. Enrique Peláez Malagón  
[enrique.pelaez@uvavalencia.org](mailto:enrique.pelaez@uvavalencia.org)  
[www.miriadahispanica.com](http://www.miriadahispanica.com)

University of Virginia-Hispanic Studies Program  
Calle Ramón Gordillo, 4  
46010 Valencia (España)  
Telf.: (34) 96 369 4977 Fax: (34) 96 369 1341



## Evaluación de las contribuciones

La evaluación experta y anónima de los artículos recibidos es indispensable para que *MIRÍADA HISPÁNICA* se consolide como una revista académica de referencia en el ámbito del hispanismo. Por esta razón, agradecemos tu labor crítica y el apoyo que nos prestas como evaluador.

- Escribe por favor una evaluación que pueda ser compartida (de manera anónima) con el autor del artículo.
- Indica las razones para tu recomendación

**Fecha de envío**

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

### 1. *Evaluación general*

Con el objeto de ayudarnos a tomar una decisión sobre el artículo recibido, por favor realiza una evaluación acorde a los siguientes criterios y usando una escala del 1 (malo) a 5 (excelente). Por favor, rellena esta tabla:

CRITERIO	1	2	3	4	5
Originalidad e interés del contenido tratado					
Claridad y adecuación del título y el abstract con el artículo.					
Objetivo del artículo					
Base crítica y metodológica de la investigación					
Solidez de la argumentación y las conclusiones alcanzadas					
Estilo y uso del lenguaje.					
Relevancia de la bibliografía					

## 2. Recomendación

Publicar       Rechazar       Aceptar, sujeto a revisión y cambios \*

\* Por favor indica los comentarios oportunos para que el autor pueda realizar cambios efectivos en su artículo.

### **Razones para tu recomendación / Sugerencias / Comentarios para el autor:**

Tu evaluación deberá ser enviada por correo electrónico a [miriada.hispanica@uvavalencia.org](mailto:miriada.hispanica@uvavalencia.org) en el plazo máximo de un mes.



NORMAS DE  
ESTILO  
Y  
PUBLICACIÓN



# NORMAS DE ESTILO

## NORMAS GENERALES

- \* *Miríada Hispánica* acepta contribuciones en castellano y en inglés que sean originales, que no hayan sido publicadas previamente o estén siendo consideradas en otra revista para su publicación.
- \* Los artículos serán sometidos a revisión por pares de forma anónima.
- \* Se entregará el texto definitivo en formato electrónico a la dirección [miriada.hispanica@uvavalencia.org](mailto:miriada.hispanica@uvavalencia.org) antes de la fecha establecida.
- \* Publicación: El comité científico publicará los artículos seleccionados en la revista siempre que éstos tengan el nivel de calidad requerido, se adecúen a las normas de estilo, las referencias bibliográficas y sean entregados dentro de los plazos establecidos.
- \* El artículo deberá presentarse junto con un resumen de entre 80 a 100 palabras y cinco palabras clave tanto en inglés como en español.
- \* Los documentos deberán consignar los datos del autor, la institución a la que pertenece y la dirección de correo electrónico. Estos datos deberán ir tras el título del artículo.
- \* Derechos de autor. Los derechos de cada autor recaerán sobre su artículo. Hispanic Studies Program tendrá los derechos de la obra colectiva. Para proteger a los autores, el comité editorial registrará la revista con un Depósito Legal.
- \* El hecho de mandar un artículo implica que los autores acatarán las decisiones tomadas tanto por el comité científico como por el comité editorial.
- \* Ambos comités tendrán el poder de enmendar las normas que aquí se establecen.

## FORMATO DEL ARTÍCULO

- \* Extensión: Incluyendo gráficos, notas, tablas, imágenes y bibliografía la extensión de los artículos será de un mínimo de 10 y un máximo de 20 páginas –Utilización de imágenes y datos en los artículos. Toda la información utilizada para la elaboración del artículo debe estar libre de derechos de autor, el autor de cada artículo se hará responsable de las diligencias que pudieran recibir al respecto.

- \* Procesador de textos: Microsoft Word para Windows (\*.doc). El nombre del archivo ha de ser «APELLIDO\_APELLIDO\_Nombredelautor.doc»
- \* Formato del documento: DIN-A4.
- \* Márgenes: - Superior, inferior, izquierdo y derecho: 3 cm.
- \* Fuente: Times New Roman. Para el cuerpo del texto el tamaño será de 12 puntos, en cambio para las notas a pie de página, citas fuera del cuerpo del texto y los ejemplos será 11 puntos.
- \* Interlineado: 1'5 líneas. Separación entre párrafos. No hay que dejar línea en blanco entre párrafos. Tampoco sangría en los párrafos. Deberán dejar un espaciado de seis puntos en el párrafo anterior.
- \* Alineación: Justificada.
- \* Negrita, cursiva y subrayado. Para destacar palabras utilizaremos la cursiva, si necesitáramos dos formatos diferentes para destacar, entonces negrita, pero nunca subrayado.
- \* Paginación: No aparecerá en ningún lugar la paginación (esto se dejará para cuando se maquete el total de artículos).
- \* Imágenes, gráficos y tablas: Estarán incluidos en el artículo y también se presentarán en soporte informático en formato \*.JPG, \*.TIFF o \*.EPS (han de tener buena resolución y estar libres de derechos de autor).
- \* Título del artículo: Debe ir centrado al comienzo de página (en la primera línea), en mayúsculas, negrita, sin punto final. A continuación, se deja una línea en blanco entre el título de la comunicación y el nombre del autor.
- \* Nombre del autor: Debajo del título de la comunicación, alineación derecha. En la línea siguiente, y también a la derecha, se indica la Universidad o Centro de procedencia. En el caso de ser dos personas dejaremos un espacio entre los datos de cada persona.
- \* Dedicatoria del artículo: El artículo NO podrá ser dedicado.
- \* División en apartados: Los distintos apartados y subapartados se tienen que numerar, comenzando siempre por el número 1. La excepción la representa la bibliografía, que aparecerá sin numerar.
  1. En negrita y sin sangrar, minúsculas. La frase no acaba en punto final.
    - 1.1. En negrita y sin sangrar, minúsculas. No acaba en punto final (no se deja línea en blanco anterior si va justamente después de la línea del 1.).  
No se dejará una línea entre el subtítulo y el texto siguiente.

Ejemplo:

1. Introducción
  - 1.1. Objetivos principales
  - 1.2. Fundamentación pedagógica



## CITAS TEXTUALES

- \* Citación en el pie de página de la bibliografía. No se debe citar a pie de página, sino que se hace una referencia a la bibliografía final. Tampoco se utilizarán los términos: sic., vid., véase...
- \* De tres o menos líneas: entre comillas (« ») e insertadas en el texto; el tamaño de la fuente sigue siendo 12.
- \* De cuatro o más líneas: sangradas a la izquierda 1'25 cm (una tabulación) tamaño de la fuente 11. No hay que sangrar en inicio de párrafo. Hay que dejar una línea en blanco entre el texto y la cita, o entre la cita y la siguiente línea. Si no se indicara la autoría antes de la cita aparte, se podría, igualmente, poner entre paréntesis, al final de la misma:  
...en trance de recomponerse anagramáticamente. (R. Rodríguez Ferrándiz 1998: 245) (Para más información al respecto consultar las normas de publicación de la revista).

## CORRECCIÓN ORTOGRÁFICA Y LINGÜÍSTICA

Recomendamos que visiten el Diccionario panhispánico de dudas, el Diccionario de la Real Academia Española y el apartado «Consultas lingüísticas» de la RAE, así como también «El Museo de los horrores» del Instituto Cervantes.

## BIBLIOGRAFÍA

SOLO se citará la bibliografía que ha aparecido durante el artículo, y no toda la que se conoce con respecto al tema. El apartado se llamará Bibliografía. Irá en negrita, sin punto final y sin numerar. Después una línea en blanco. Se seguirán las normas marcadas por MLA.



# NORMAS DE PUBLICACIÓN

Las contribuciones deberán respetar las normas de MLA ([www.mla.org](http://www.mla.org)) Modern Language Association of America.

## NORMAS PARA CORREGIR MANUSCRITOS

En líneas generales la revista intenta reducir al máximo las notas al pie de página, incluyéndolas dentro del texto y evitando así repeticiones de información. Los datos bibliográficos de los libros sólo deben ir desarrollados en la bibliografía que se encuentra al final de cada artículo. Se recomienda la concisión y brevedad en las citas intratextuales, y la información completa y precisa, sin escatimar dentro de la bibliografía datos que puedan servir al lector.

### A. BIBLIOGRAFÍA AL FINAL DE LOS TEXTOS

Cada artículo debe ir acompañado por una bibliografía donde aparezcan todas las obras mencionadas y utilizadas por el autor. Debe estar organizada alfabéticamente por apellidos.

#### 1) *Libros*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente:

— Apellido del autor, nombre. Título del libro (cursivas). Lugar de publicación: Editorial, año:

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Si el libro tiene un encargado de edición o un coordinador, debe incluirse después del título del libro:

— Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universidad, 1984.

Si se tiene el año de la primera edición del libro y se considera pertinente colocarlo, éste deberá ir después del título:

— Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. 1987. México: Ediciones G. Gili, 1991.

Si el libro tiene 2 autores:

— Magaña Esquivel, A. y Lamb, R. *Breve historia del teatro colombiano*. ...

3 autores:

— Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. ...

Más de 3 autores:

— Müller Bergh, Klaus y otros. *Asedios a Carpentier*. ...

## 2) Artículos de revistas

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente:

— Apellido del autor, nombre. “Título del artículo” (entre comillas), *Nombre de la revista* (cursivas) volumen/número (año de publicación): páginas:

Adorno, Rolena. «El sujeto colonial y la construcción de la alteridad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 55-68.

Concha, Jaime. «La literatura colonial hispano-americana: Problemas e hipótesis», *Neohelición* 4/1-2 (1976): 31-50.

## 3) Capítulos de libros

Debe citarse el título del artículo entre comillas, antecediendo al título del libro donde se encuentra.

Citar utilizando el apellido del autor del artículo al que se hace referencia:

— Apellido del autor, nombre. “Título del artículo” (entre comillas). *Nombre del libro* (cursivas), ed. Nombre del editor. Lugar de publicación: Editorial, año. Páginas:

Goic, Cedomil. «La novela hispanoamericana colonial». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época Colonial, ed. Luis Iñigo-Madrigal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 369-406.

Si se utilizan varios artículos de un mismo libro se deben incluir todos los datos bibliográficos en cada una de las referencias, y también incluir una referencia bibliográfica al libro completo, en la que aparezcan los editores o recopiladores al principio de la cita. Esto facilita al lector encontrar con rapidez y claridad el lugar donde se encuentran editados los artículos y el libro:

— Franco, Jean. «La cultura hispanoamericana en la época colonial». *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 35-56.

- Mignolo, Walter. «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 57-116.
- Roggiano, Alfredo. «Bernardo de Balbuena». *Historia de la hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 215-224.
- Iñigo-Madrigal, Luis, editor. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

NOTA: Cuando se cita en la bibliografía un autor que incluye un artículo o una preposición dentro del nombre, debe colocarse dentro de la bibliografía atendiendo a la primera letra del apellido y no a la preposición o artículo que lo antecede:

- Cruz, Sor Juana Inés de la
- Certeau, Michael de

#### 4) Periódicos

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre. «Título del artículo». *Nombre del periódico* (cursivas). Fecha (día, mes, año): sección, página:

- Cabrujas, José Ignacio. «Con real y medio». Nacional. 16 nov. 1990: C-7.

Algunos periódicos contienen diferente información en sus distintas ediciones. En este caso es importante especificar la edición después de la fecha y precedido por una coma:

- Collins, Glen. «Single-Father Survey Finds Adjustment a Problem». *New York Times*. 21 Nov. 1983, late ed.: B-17.

## B. CITAS INTRATEXTUALES

Las citas o referencias intratextuales deben marcarse entre paréntesis dentro del texto de la siguiente manera:

- 1) La información intratextual sólo requiere el apellido del autor y el número de la página. No se separan por ningún signo. Cuando son páginas no continuas, se separan con comas. No se utilizan las abreviaciones 'p.', 'pp.', 'pág.' o 'págs.': (Rorty 38) o (Heidegger 25, 42)

- 2) Cuando existen varias obras del mismo autor se le añade a la cita intratextual el año que corresponde en la bibliografía. El apellido del autor, el año de la edición y el número de la página no se separan por ningún signo: (Ricoeur 1969 33)
- 3) Cuando varias obras del mismo autor corresponden al mismo año, entonces se coloca una letra –en orden alfabético– al lado del año. Esta misma referencia debe mantenerse en la bibliografía al final del texto.  
Ejemplo:  
[En la Bibliografía]:  
Davidson, D. (1997a) «Indeterminism and Antirealism». En: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Claredon Press, 2001. 69-84.  
Davidson, D. (1997b) «The Emergence of Thought». En: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Claredon Press, 2001. 123-134.  
[En el texto]: (Davidson 1997a 85) o (Davidson 1997b 42).
- 4) La abreviación ‘cf.’, usualmente empleada cuando la referencia no es textual, es opcional.  
(cf. Rodríguez 54)
- 5) Cuando la referencia bibliográfica no remite a un conjunto de páginas del texto, sino a toda la obra, se introduce sólo el apellido del autor y el año correspondiente.  
(Lèvinas 1980)  
5.1) Además, si el apellido del autor en cuestión se menciona explícitamente en la oración en la que aparece la referencia, sólo se escribe el año correspondiente, así:  
Kripke (1972) esgrime una serie de argumentos en contra de la teoría descriptivista de la referencia de los nombres propios.
- 6) Cuando está claro el nombre del autor, puede incluirse únicamente el número de página (y si es necesario se incluye el año de la edición, si existen más obras del mismo autor; ver numeral 2).
- 7) Para enfatizar un subrayado, o cursivas resaltadas por el autor del artículo, debe escribirse dentro del paréntesis y después del número de la página: «énfasis mío»:  
(Rama 1990 31, énfasis mío)
- 8) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra y la misma página, entonces se coloca «Ibid.», entre paréntesis, en cursiva y sin tilde: (Ibid.)

- 9) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra, pero diferente página, entonces se coloca «Id.» en cursiva y el número de la página: (Id. 48).
- 10) Esto se aplica a todos los casos, con excepción de los textos clásicos. En éstos se utiliza la convención canónica relativa a la obra a la que se hace referencia. Por ejemplo:  
Según señala Kant, «la unidad en la multiplicidad, criterio de la belleza pura, define las formas bellas» (KU 267, 291), y describe aquella relación en la que el objeto se muestra al sujeto en su apertura más originaria.  
Aristóteles despliega algunos argumentos para demostrar «que hay un principio y que las causas de los seres no son infinitas» (Met. 994a1-2).

### C. CITAS TEXTUALES

- 1) Las citas textuales de más de cuatro renglones deben realizarse en un párrafo aparte, sangrado a la izquierda.  
Ejemplo:  
Cabe señalar lo que, en su estudio sobre el mito de Antígona, nos dice George Steiner, refiriéndose precisamente a la interpretación que ofrece Hegel de esa figura trágica en la Fenomenología del Espíritu:  

Todo el discurso de Hegel representa una negativa a prestarle un carácter fijo, una definición formal. Esta negativa es esencial a su método y hace engañosos los conceptos de «sistema» y de «totalidad» que habitualmente se atribuyen al hegelianismo. En Hegel la reflexión y la expresión se mueven constantemente en tres niveles: el metafísico, el lógico y el psicológico, el último de / los cuales abarca a los otros dos en la medida en que trata de hacer explícitos los procesos de conciencia que generan y estructuran operaciones metafísicas y lógicas (35-36).
- 2) Cuando la cita es de menos de cuatro renglones puede incluirse dentro del texto, marcándola con comillas:  
Por un lado, la rechaza al ver su vanidad, y por otro se deslumbra: «Era tal la impresión que Aureliana me había causado, que no podía apartar mi vista de su precioso rostro» (Acosta de Samper 1990 383).
- 3) Si existen comillas dentro del texto que se cita, las comillas generales de la cita deben ser dobles y las que están dentro de la cita deben cambiarse a simples:

Como lo señala Antonio González: «El núcleo social de la familia, a su vez, funciona como el modelo ‘natural’ de la comunidad nacional, con los mismos ideales de unión, y con las mismas jerarquías»

#### D. ALGUNAS NORMAS ESTILÍSTICAS

- 1) Las palabras extranjeras van en letra cursiva:  
Fiestas, celebraciones, performances o representaciones artísticas...
- 2) Se utilizan corchetes [...] para intervenciones u omisiones.  
«...para ellos [los italianos] fue siempre así», sostiene Pedro.  
«Las letras equivocadas [...] se tachan con un signo o llamada que se repite al margen.
- 3) No deben tener notas al pie de página, ni los títulos, ni los epígrafes.
- 4) Las comillas siempre preceden a otra puntuación (la coma, el punto, Habla de la existencia de «montones de notas sobre una novela».
- 5) En inglés y en portugués las palabras de los títulos llevan mayúscula.  
As I Lay Dying - O Crime do Padre Amaro.  
En español solamente la primera palabra y los nombres propios:  
Maldición eterna a quien lea estas páginas.  
Los terribles amores de Agl.  
En francés sólo las dos primeras palabras importantes del título:  
Les Femmes savantes.  
Les Liaisons dangereuses.
- 6) Se debe utilizar la mayúscula cuando se nombra un período o una corriente:  
Romanticismo, Modernismo, la Colonia, la Conquista, Edad Media.  
No así cuando se utiliza la palabra como adjetivo o nombre de lugar:  
«La poesía modernista de Darío». «Había estado en la India antes, y se resolvió volver a vivir en la colonia». «Los tapices medievales».
- 7) Utilícese «pos» en lugar de «post» en palabras compuestas:  
Posmoderno - Pos-feminista
- 8) Palabras compuestas muy utilizadas, deben escribirse sin guión:  
Sociopolítico - Sociohistórico



- 9) Los números deben ser escritos en letras, dentro del texto:  
uno, dos, tres.
- 10) Las letras mayúsculas deben estar acentuadas.  
AMÉRICA - Álbum - LA NACIÓN.
- 11) Se recomienda no usar abreviaturas y siglas en el cuerpo del texto. Si tuvieran que usarse (para uniformar criterios) nombramos algunas abreviaturas reconocidas y usadas por la revista:  
Ant. (Antología) - Col. (Colección) - Comp. (Compilador) - Ed. (Editorial)  
- ed. (1ra ed.; 2da ed.) - ed. (editor) - O. C. (Obras Completas) - seud. (Seudónimo).

