



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 “*flia*” (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.