



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 energética, 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 zoológicos 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 “antrozoología”, 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 receptor 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 emblematizadas 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.