

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CREACIÓN TEATRAL Y COLABORACIÓN INTERESPECIES

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

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

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

13. «performance con no humanos».

14. «performances no humanas».

15. «práctica de hacer mundo».

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

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

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

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

17. «actores con capacidad agente».

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

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

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

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

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

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

22. «actores con capacidad agente».

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

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

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

ANIMAL LUDENS: DEL JUEGO AL JEU THÉÂTRAL Y VUELTA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DE LA COANIMACIÓN Y OTROS LENGUAJES INTERESPECÍFICOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CONCLUSIÓN: EL TEATRO COMO ZONA DE CONTACTO

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

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

33. «co-sincronización no mimética».

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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