

Capibaras, lobos, alimoches y lirones

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

Carlos Tabernero
carlos.tabernero@uab.cat

ANIMALES E HISTORIA

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

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

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

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

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

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

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

NATURALEZA Y CIVILIZACIÓN

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

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

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

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

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

ANIMALES Y NARRATIVAS SOBRE LA NATURALEZA

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

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

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

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

LA TELEVISIÓN SOBRE HISTORIA NATURAL

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

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

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

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

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

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

9. Véase la nota 7.

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

EL HOMBRE Y LA TIERRA (1974-1981)

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

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

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

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

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

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

CAPIBARAS, LOBOS, ALIMOCHE Y LIRONES

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

Capibaras

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

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

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

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

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

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

Lobos

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

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

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

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

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

Alimoches

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

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

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

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

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

Lirones

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

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

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

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

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

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

CONCLUSIÓN

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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