



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN CIENCIAS AMBIENTALES

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

Identificación de especismo y antiespecismo en
la animación relacionada a temas ambientales:
un acercamiento desde la interseccionalidad.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS AMBIENTALES

P R E S E N T A
ANA CAROLINA ALONSO MARTÍNEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MARCELA MORALES MAGAÑA

MORELIA, MICHOACÁN

MAYO, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

10
años
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 02** del **Comité Académico** de la Licenciatura en Ciencias Ambientales de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **14 de febrero del 2022**, se acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional de la alumna **Ana Carolina Alonso Martínez** de la Licenciatura en **Ciencias Ambientales**, con número de cuenta **414004872**, con el trabajo titulado: **"Identificación de especismo y antiespecismo en la animación relacionada a temas ambientales: un acercamiento desde la interseccionalidad "**, bajo la dirección como **tutora** de la **Dra. Marcela Morales Magaña**.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente: Dra. Aida Atenea Bullen Aguiar
Vocal: Dr. David Gutiérrez Castañeda
Secretario: Dra. Marcela Morales Magaña
Suplente: Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto
Suplente: Dra. Eunice Herrera Aguilar

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Morelia, Michoacán a 02 de junio de 2022.

DRA. YUNUEN TAPIA TORRES
SECRETARIA GENERAL

CAMPUS MORELIA

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)5623.7300, Extensión Red UNAM: 80614
www.enesmorelia.unam.mx

Agradecimientos Institucionales

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Escuela Nacional de Estudios Superiores de Morelia y a la Licenciatura de Ciencias Ambientales por brindarme un espacio educativo digno. Gracias a todas las trabajadoras, administrativas, les estudiantes e investigadoras que integran la comunidad universitaria y que son en sí quienes forman y sostienen estas instituciones. Gracias por la beca de movilidad estudiantil internacional en la Universidad Autónoma de Barcelona. Y por la beca PAPIMEPE313918 “Pedagogía crítica y experiencial para la enseñanza del análisis de campos de poder en la Ecología Política” y a gracias a la Dra. Marcela Morales Magaña por haberme incluido como becaria.

Gracias a la Dra. Atenea Bullen Aguiar por ser mi asesora en mi servicio social en el programa del Instituto de Investigaciones en Ecosistemas y Sustentabilidad y agradezco a la UNAM por el Premio al Servicio Social “Dr. Gustavo Baz Prada” 2018. Gracias a la Universidad de Colima y la Dra. Rosalba Thomas Muñoz, por aceptarme y asesorarme en la estancia académica con el proyecto “Diseño de un programa de educación ambiental para la gestión comunitaria” que también fue parte fundamental en mi servicio social.

Finalmente agradezco al jurado de la presente tesis por colaborar en la revisión y retroalimentación de esta investigación: Dra. Aida Atenea Bullen Aguiar, Dr. David Gutiérrez Castañeda, Dra. Marcela Morales Magaña, Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto y Dra. Eunice Herrera Aguilar.

Agradecimientos personales

Estoy agradecida con mi familia por acompañarme y darle importancia a mi salud física y mental. Gracias a mi mamá Ana por tu fuerza, por ser cómplice en prácticamente todo, por caminar y cambiar juntas, gracias a mi papá Carlos por sus concejos, gracias a mis hermanos Cris y Carlos por sacarme sonrisas y visitarme, y por supuesto gracias a mi familia no humana Donca, Pola, Pinky, Mori, Kuma, Techua y Jiji por traerme siempre al presente y brindarme afecto. Gracias a las tías y tíos, primas, primos y abuelita Leti, a mis amigas Viri, Melissa, Perla, Anita, Madhu, Dalia, Itsi, Iasi, Eli y David por estar al pendiente de mí y procurar mi bienestar y felicidad.

Sin el activismo esta tesis no hubiera tenido lugar, por eso agradezco a todas las y lxs activistas antiespecistas, ambientalistas, feministas que con su actuar y su acuerpamiento me nutren y motivan a seguir practicando con elles cambiar la sociedad por una más empática y cuidadosa con las vidas humanas y no humanas. Entre esta inmensa red de personas están mis compañeras y profesoras que menciono en adelante.

Gracias a mis amigas Perla y Anita, siempre des-aprendiendo juntas y cuidándonos, gracias Perla por contagiarme del veganismo y por aportar ideas y referencias para la tesis. Agradezco al equipo de tesistas feministas, conformado por Marce, Iasi, Majo, Pam y Eu, por su acompañamiento, amistad y aprendizaje colectivo desde nuestros diferentes intereses.

Quiero agradecer profundamente a Atenea Bullen por los cuidados dados desde el inicio de la licenciatura y por guiarme en mis primeros pasos de la reflexión ética (bio-ambiental-animal) consciente, gracias por la praxis de una educación transformadora. Gracias a la Dra. Alba Torrents Gonzáles por brindar el curso “Cos, tecnología y género en l’ anime” y permitirme explorar por primera vez el análisis de caricaturas animadas desde el antiespecismo. Gracias a Ana Cristina por formar espacios de reflexión animalista y por coordinar el evento “Minding Animals” en México, me ayudó a

reconocer una gran diversidad de sujetos, proyectos y formas de abordar la explotación, liberación y cuidado de los animales no humanos.

Gracias a Donna Haraway por escribir y conectar mundos, pues su escritura tan inquieta ha sido un micelio en el que nos hemos encontrado las personas que me han guiado en mi proceso. Mis primeros pasos hacia la conexión entre mis intereses, es decir la investigación académica, el arte, el cine, el feminismo, los temas ambientales y animales, fue a través del diálogo con sus textos en el curso impartido por Alba. Al seguir sus aportes, ingresé al seminario “Goce Tentacular: los pensamientos de Donna Haraway”, ahí me di cuenta de que las facilitadoras Marce y David eran las indicadas para guiarme en la tesis. Finalmente, nos encontramos personalmente, agradezco su escucha, sus reflexiones y su quehacer.

Agradezco gustosamente a David Gutiérrez por estar presente desde el inicio de la tesis, orientándome en el área donde más desconocíamos Marce y yo: el arte, como un quehacer reflexivo, creativo, transformador e interconectado con la vida humana y más que humana. Gracias por sus observaciones, los materiales compartidos, sus ideas, paciencia, escucha, retroalimentación y aprendizaje en conjunto.

Por último, quiero agradecer de todo corazón a Marcela Morales, por su acompañamiento y guía. Gracias por aceptar trabajar conmigo, por escucharme, permitirme experimentar en conjunto un tema que, en su mayoría, nos era nuevo. Le agradezco acercarme a sus proyectos y brindarme apoyo siempre desde los cuidados. Gracias por darme tiempo y espacio para sanar mi depresión y dejar madurar mis ideas de la tesis, a pesar de las implicaciones de las exigencias y presiones institucionales sobre una tesis que tarda en culminarse. Gracias por encarnar la rebeldía amorosa, enseñar con el ejemplo, insistir en nombrar a quienes nutren nuestras acciones y pensamientos, gracias por reconocer la valía de las personas y sus procesos, por enseñarme a habitar la complejidad y explorarla para poder vivir mejor.

Índice

Índice	5
Resumen	8
Abstract	9
Introducción	10
Objetivos	21
Justificación	22
Metodología	28
EL TRASFONDO DEL ESPECISMO Y EL ANTIESPECISMO EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES	30
Definiciones de Especismo y Antiespecismo	31
<i>Especismo como Discriminación</i>	33
<i>Especismo como perspectiva</i>	35
<i>Especismo como Sistema / Estructura/ Orden de dominación</i>	37
<i>Acotaciones del Especismo</i>	39
<i>El Antiespecismo</i>	41
Reproducción Simbólica del Especismo y Antiespecismo en los Medios Audiovisuales	43
<i>Antecedentes de un Cine Antiespecista</i>	48
Antecedentes del Análisis Crítico sobre la Representación de los Animales No Humanos	50
<i>Los Estudios Críticos Animales y de Medios</i>	52
INTERSECCIONALIDAD COMO MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	55
La Interseccionalidad	56
Elementos Comunes entre Procesos de Dominación	59
<i>Diferencias, Dualismos jerárquicos y Lógica de dominación</i>	59
<i>Lo Visible e Invisible</i>	63
<i>Referente Ausente</i>	64
Desarrollo de la Metodología para la Identificación de Especismo y Antiespecismo	68
<i>La base de la propuesta metodológica</i>	69
	5

<i>Ubicación de Categorías, Cualidades, Dualidades, Jerarquías, Sujetos y sus Interrelaciones</i>	70
<i>Materiales Seleccionados</i>	72
<i>Análisis de los Componentes de la Animación</i>	75
Resultados	78
<i>Análisis de los Personajes: Antropomorfismo, animalización y liminalidades</i>	78
<i>Comparación de experiencias animales en una misma situación</i>	96
<i>Mascotismo: Blackie como Mascota</i>	106
<i>Referente Ausente: Cuando los Animales Abundan como Cadáveres</i>	108
<i>Lenguaje, la Otredad Animal</i>	122
<i>Abordaje de Ideas Aniquilantes: la Supervivencia del Más Apto</i>	127
<i>Estética y Visibilidad</i>	135
<i>Narrativa: la experiencia o perspectiva desde la que se cuenta la historia.</i>	154
<i>Discriminaciones y Liberaciones Múltiples</i>	157
<i>Análisis Espacial</i>	159
<i>Visibilizar la Vulnerabilidad vs Crear Vulnerabilidad</i>	163
DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES	173
Recapitulación de la Metodología	174
<i>Fichas para Facilitar la Identificación y Análisis Interseccional de las Categorías</i>	187
<i>Algunos aspectos para tomar en cuenta en el análisis de las caricaturas</i>	190
Alcances de la Metodología Animalista Interseccional	195
<i>Test vs la Metodología Interseccional</i>	195
<i>Aportes Específicos del Trabajo</i>	201
<i>Límites de la Metodología</i>	204
<i>Próximos Análisis y Seguimiento al Tema</i>	208
<i>Importancia de los análisis animalistas interseccionales para las ciencias ambientales</i>	211

Referencias	214
Índice de diagramas	222
Índice de tablas	222
Índice de ilustraciones	222
Índice de cuadros descriptivos de escenas de las animaciones	222
Índice de Imágenes	224
Apéndice A. Lista de Animaciones Referenciadas	230
Apéndice B. Ejemplo Tabla Descriptiva Elementos Cinematográficos	234

Resumen

Hoy en día la explotación de millones de animales no humanos se sustenta en gran parte en el antropocentrismo y más específicamente en el especismo, entendido como un orden de dominación y una forma de discriminación por especie o tipo animal, basados en diversas ideas, valores y narrativas. Las caricaturas forman parte de la producción, reproducción y confrontación del especismo, sin embargo, las personas no cuentan con herramientas para distinguir esta discriminación. En esta tesis se elaboró una metodología desde la interseccionalidad para identificar especismo y antiespecismo en las caricaturas. Se retoman los estudios Ecofeministas, así como los Estudios Críticos Animales y de Medios que movilizan el marco teórico y metodológico de la interseccionalidad de forma no antropocéntrica, reconociendo que las discriminaciones de animales no humanos se relacionan, interactúan y se co-constituyen con las discriminaciones “interhumanas”. Con ayuda de estas áreas y de los estudios feministas sobre el cine se movilizan categorías y conceptos de análisis que ayudan a deconstruir la mirada antropocéntrica que dan forma al cine y nuestra relación entre animales.

La metodología se basa en la identificación de los sujetos animales o animalizados y la categoría animal. A partir de la descripción y análisis del desarrollo de los animales en los componentes cinematográficos (el sonido, la narrativa, el movimiento, las características de los personajes y los componentes gráficos) se desvelan categorías que los atraviesan. Las valoraciones atribuidas a los animales, a sus categorías y experiencias se comparan para identificar cuáles categorías vulneran o marcan diferencias jerárquicas entre individuos o grupos de animales, y así dar cuenta si la pertenencia a cierta especie o tipo de animal es lo que más pesa en la construcción de las diferencias. Se tienen como referente las dicotomías hegemónicas occidentales jerarquizadas e interrelacionadas, pudiendo cambiar al situarlas a través del análisis intercategórico. El siguiente paso a seguir es la aplicación de la metodología por personas de diferentes contextos socioculturales para así poder identificar si cumple con el objetivo y afinar esta herramienta. El fin último de este trabajo es sumar a la enunciación, problematización y deconstrucción del especismo para construir sociedades más justas e inclusivas para con los animales no humanos.

Abstract

Today the exploitation of millions of nonhuman animals is largely based on anthropocentrism and more specifically speciesism, understood as an order of domination and a form of discrimination by species or animal type, based on various ideas, values and narratives. Cartoons are part of the production, reproduction and confrontation of speciesism, however, people do not have tools to distinguish this discrimination. In this thesis a methodology was developed from the intersectionality to identify speciesism and antispeciesism in cartoons. Ecofeminist studies and critical animal and media studies that mobilize the theoretical and methodological framework of intersectionality in a non-anthropocentric way are taken up, recognizing that discrimination against nonhuman animals is related, interact and co-constitute with "interhuman" discriminations. With the help of these areas and feminist studies on cinema, categories and concepts of analysis are mobilized, helping to deconstruct the anthropocentric gaze that shapes cinema and our relationship between animals.

The methodology is based on the identification of the animal or animalized subjects and the animal category. From the description and analysis of the development of animals in the cinematographic components (sound, narrative, movement, character characteristics and graphic components) they reveal categories that cross them. The valuations attributed to animals, their categories and experiences are compared to identify which categories violate or mark hierarchical differences between individuals or groups of animals, and thus account for whether belonging to a certain species or type of animal is what weighs most in the construction of differences. We have as reference the hierarchical and interrelated Western hegemonic dichotomies, being able to change by placing them through the intercategory analysis. The next step is the application of the methodology by people from different socio-cultural contexts in order to identify if it meets the objective and refine this tool. The ultimate goal of this work is to add to the enunciation, problematization and deconstruction of speciesism to build more just and inclusive societies for nonhuman animals.

Introducción

Una afirmación o más bien una historia que se ha repetido desde distintos ámbitos sociales, culturales y de producción del conocimiento es que los seres humanos somos especiales en el planeta, seres más capaces, evolucionados e inteligentes que cualquier otro ser terrícola y con ello asumimos una postura de supremacía humana. El *antropocentrismo*, como visión del mundo considera al humano el centro del universo, y entendido como una postura ética considera a los humanos la forma de vida más importante, el resto de las formas de vida solo importan en la medida en que afecten a los humanos o le sean útiles (Kortenkamp y Moore, 2001, p. 262). En otras palabras, esta postura genera un principio de discriminación de otros seres vivos- como plantas, hongos, bacterias o animales no humanos e incluso los ecosistemas- a partir de su no pertenencia a la especie humana. Sin el afán de dividir a los seres vivos ni minimizar la importancia de reconstruir positivamente nuestra relación con todos ellos, este trabajo se enfocará en nuestras relaciones con los animales no humanos.

La historia del antropocentrismo es de ciertos humanos, no todos relatan ni construyen igual las relaciones humanas con el resto de la naturaleza. Donna Haraway (2013b) señala que en el proceso de contar historias (story-telling), la ciencia es una forma de contar aquellas que son sobre los hechos (la naturaleza), y su propia historia es la de quienes la hacen. Las historias de la raza, género, nación, familia y de las relaciones entre las dicotomías (occidentales) animal/humano, naturaleza/cultura, cuerpo/mente, se han escrito material y simbólicamente en la naturaleza (2013). Parafraseando las palabras de Donna, nuestra visión sobre la naturaleza no es neutral, no es universal, y hay intereses en contar ciertas historias que responden a agendas, y que tienen estéticas y éticas particulares; hay una estética del progreso, estética de la evolución, estéticas del humano y del animal.

Las ciencias ambientales no se quedan fuera de estos relatos con sus respectivas estéticas y éticas. Aún en sus intentos por reconocer el valor intrínseco de la naturaleza

no humana y por descolonizarla, constantemente en clases se le refería como un recurso. En mi tránsito por esta licenciatura me encontré con la mirada romántica que ve a la naturaleza como nuestro sustento vital de la que somos parte y en la que nos relacionamos con una gran biodiversidad. Pero, si no fuera por las breves visitas a las cosmovisiones como la Pachamama, el sujeto político casi siempre era humano, ahí la dicotomía sociedad-naturaleza persiste fuertemente. Hay una consideración moral romántica a las vidas para evitar hacerles daño pero que evade asumir que tenemos relaciones de poder con esas otras vidas no humanas en nuestras prácticas y hay conflictos de intereses y necesidades que no están en palabras humanas.

En el tema concreto de los animales no humanos, las ciencias ambientales tienden a reproducir relatos en los que permanecen como seres sacrificables, explotables/ objetos/ recursos, como seres menos importantes que los humanos, plagas o sujetos de prueba. Me tocó una agroecología que distinguía entre animales explotables y no explotables. Que se hizo más que evidente cuando se nos encomendó como ejercicio a mis compañeras Ana y Perla (todas vegetarianas o veganas) hacer un modelo de ganadería sustentable. Hicimos una granja de perros esperando confrontar la normalización de la explotación de animales pertenecientes a ciertas especies utilizadas como ganado en México. Hubo indignación y risas en la clase al ver a un animal considerado “de compañía” utilizado como ganado para consumo alimenticio. Me encontré con una ecología que no problematizaba la exterminación de ciertos animales para bien de un ecosistema que se moldea en un equilibrio entendido en los estándares y tiempos humanos. Me encontré con unas ciencias ambientales que promueven la disminución de consumo alimentario de animales para procurar una disminución en el impacto ambiental, relegando así a los individuos a ser solo un medio para un fin.

Si no fuera por las materias de “ética ambiental” que incluyó en su temario la ética animal y bioética (gracias a la profesora Atenea), o por la materia de “ecología política” que incluyó (gracias al profesor Jaime) a los animales no humanos en los conflictos ambientales- casi se omite por completo el reconocimiento de las relaciones de poder más allá de lo humano.

Incluso este vacío lo vemos en la ONU y sus Objetivos de Desarrollo Sustentable (ODS)¹, que pretenden hacer frente a la actual crisis ambiental y civilizatoria, pero no mencionan ni abordan las narrativas, construcciones morales y sociales hegemónicas antropocéntricas inmersas en nuestra vida cotidiana, que generan una serie de discriminaciones a todo aquello que no pertenece a lo humano. Los ODS son un referente para las agendas ambientales de diversos países y en ellos están omisas las interrelaciones entre nuestros paradigmas morales sobre los ecosistemas y seres vivos con la crisis ambiental que hoy vivimos. No hay un objetivo que apunte a la construcción de reflexiones éticas y cambios en nuestra forma de relacionarnos con el resto de los seres vivos desde un reconocimiento de su valor intrínseco independientemente del valor económico, cultural, ecológico o de otro tipo que nosotros los humanos les adjudicamos.

No es de interés aquí enfocarse en los ODS, sino en destacar la escasez del análisis ético no antropocéntrico a la hora de atender los problemas ambientales. La explotación masiva de animales y los cuidados o descuidos que tenemos con ellos tienen una base ética y moral. Es importante buscar vías y espacios de reflexión para cambiar el paradigma antropocentrista por paradigmas que promuevan un bien común de las y los habitantes de este planeta, apostando por la eliminación de las diversas discriminaciones. Los medios de entretenimiento, en especial el ámbito del cine, están en nuestra cotidianeidad y en ellos re-producimos una serie de ideas, estereotipos, narrativas, marcos morales y reflexiones éticas.

Este trabajo es la producción de una propuesta teórica y metodología desde una mirada interseccional no antropocéntrica que ayuda a identificar expresiones especistas (que discriminan a ciertos animales) y antiespecistas (que van en contra de la discriminación de animales) en las animaciones (también llamadas caricaturas o dibujos animados). La metodología es una herramienta de lectura crítica de las representaciones e historias animales (incluyéndonos) en este dispositivo simbólico y tecnológico, en el contexto de

¹ Para más información de los 17 Objetivos de Desarrollo Sustentable en el siguiente enlace de la ONU: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/sustainable-development-goals/>

una sociedad global que mantiene la dominación sistemática de animales no humanos y seres animalizados.

Su propósito es facilitar a las y los espectadores de las caricaturas la identificación las jerarquías entre animales dando pistas de dónde poner la atención y qué preguntas hacerles a las caricaturas. También aspira a posibilitar la creación de materiales audiovisuales que no normalicen la explotación y vea a todos los animales (incluyéndonos) como sujetos con necesidades e intereses propios. Deseando que la liberación animal a través de medios audiovisuales no solo dependa de los videos que crean activistas animalistas con mensajes contundentes, pero con los que nos encontramos incidentalmente. La apuesta es por generar historias que nos involucren de otra manera con los animales no humanos (y humanos) en la cotidianidad, en el entretenimiento, en la imaginación inquieta.

Antes de los apartados de objetivos, justificación y la metodología del trabajo. Quiero dimensionar las afectaciones directas e indirectas hacia los animales no humanos por acción humana. Para nombrar su realidad en la actualidad, evitando caer en ideas abstractas que hablen de procurar un respeto a “los animales” como si se hablara de paz mundial sin saber dónde está la violencia. Desde este reconocimiento, considero que se pueden vislumbrar mejor a los sujetos que pueden ser afectados por las construcciones simbólicas de la diversidad animal.

En un segundo apartado explico lo que se va a entender en este trabajo por animación, la razón por la que se eligió analizar las animaciones y no otro tipo de medio cultural o de comunicación. Se explicará cuál es el objeto de análisis de la metodología propuesta, es decir el aspecto de las animaciones que se analizará. En un tercer apartado describo aquello que nutre la propuesta metodológica, incluyendo sus bases teóricas y corrientes principales en las que se sostiene, así como mi posicionamiento ético y político, mi proceso epistemológico y mi quehacer interdisciplinario que hubo durante la elaboración de esta metodología.

Afectaciones directas e indirectas hacia los animales no humanos por prácticas humanas

Actualmente tenemos diversas prácticas antropogénicas que dañan y matan a los animales no humanos de forma masiva y directa, por ejemplo, en rituales y tradiciones, prácticas artísticas, en la vestimenta, experimentación, tráfico de especies, en la industria alimentaria, en deportes, espectáculos, entre otras.

Algunos datos de la cantidad de animales no humanos utilizados y asesinados son: alrededor de un billón de peces se asesinan al año para el consumo alimentario humano (Mood, A., y Brooke, P., 2010); en el año 2016 (FAOSTAT, 2017) se mataron alrededor de 11 mil millones de animales para consumo, solo contando gallinas, vacas, patos, cerdos, ovejas, pavos, conejos y otros roedores, únicamente en Estados Unidos y México; en el año 2016 en España se utilizaron más de 900 mil animales no humanos para fines de experimentación y docencia (Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente). Los datos anteriores son reflejo de una pequeña parte de la cantidad total de animales asesinados por los humanos. Falta agregar aquellos utilizados en otras prácticas en el resto del mundo, así como las muertes que provocamos de manera más incidental y que son muy difíciles de contabilizar, por ejemplo, cuando envenenamos o matamos de otra manera a animales porque se les considera riesgosos, les tenemos miedo o repugnancia.

Por otro lado, tenemos formas y procesos de habitar el mundo que matan masivamente de forma indirecta. La infraestructura humana (edificios, presas, plantas eléctricas, carreteras...), tanto en su permanencia material y funcional, como en su construcción (excavación, creación de presas, cambio de curso de cauces hídricos), ocasionan la muerte de muchos animales. La contaminación de industrias y en general todos los desechos humanos han creado zonas muertas en los mares, ríos tóxicos, tierras sin vida y los animales mueren cada vez más por la ingesta de plásticos (Rojo-Nieto y Montoto Martínez, 2017). La contaminación acústica afecta a diversos animales terrestres y

marítimos pudiendo ocasionar sus muertes². El cambio climático actual (antropogénico) afecta los ciclos de vida de los animales, su crecimiento, reproducción, su fisiología, relaciones ecológicas, desplazamientos, traduciéndose eventualmente en su muerte e incluso extinciones de especies (Peñuelas, Sabaté, Filella, y Gracia, 2004).

Con lo anterior es visible que la actual sociedad en su conjunto y como seres humanos en lo particular (aclarando que hay quienes tienen más responsabilidad e impacto que otros) matamos millones de animales de forma directa e indirecta, siendo que gran parte (no todas) de estas muertes se pueden evitar. Por dar un ejemplo, cambiar nuestra dieta por una basada en plantas disminuiría la matanza animal.

La industria alimentaria animal mata más animales directamente que cualquier otra industria, e indirectamente es la que más afecta a los ecosistemas y por tanto a los animales que viven en ellos. Dicha industria -incluyendo la agricultura animal- es una de las principales causas de la pérdida de vida silvestre, contaminación de agua, deforestación, sobrepesca, además, produce grandes cantidades de emisiones de gases efecto invernadero (Hyner, 2004). Del total de la biomasa de mamíferos (en unidades de carbono) en el mundo un 60% corresponde a animales utilizados como ganado (≈ 0.1 Gt C), la biomasa de los humanos corresponde al 36% (≈ 0.06 Gt C) y la de animales silvestre al 4%. (≈ 0.007 Gt C) (Bar-On, Phillips y Milo, 2018). Claramente es un escenario de preocupación ética la cantidad de animales asesinados sistemáticamente por humanos y por los impactos ambientales que implica su crianza y matanza. El Panel Intergubernamental del Cambio Climático ha reconocido que la disminución radical del consumo de animales en la dieta es una medida necesaria para alcanzar la sustentabilidad (Masson-Delmotte, et al., 2018). Así entonces, la discriminación, explotación y matanza animal sistematizada es un problema que necesita ser atendido urgentemente por el bien de los animales y por el ambiente en general. ¿Cómo sería el mundo con una sociedad que valore y tenga presente a los animales no humanos y sus necesidades a la hora de tomar decisiones?

² Algunos estudios que hacen referencia a esto son: Francis, C. D., Ortega, C. P., & Cruz, A. (2009). Noise pollution changes avian communities and species interactions. *Current biology*, 19(16), 1415-1419; Rodrigo Saura, F. J. (2009). La contaminación acústica submarina: Fuentes e impacto biológico.

La animación y su análisis desde la metodología propuesta

La animación entendida como técnica visual que da la ilusión de movimiento de una serie de imágenes estáticas (Martínez, 2015) -como fotos y dibujos-, se diferencia de lo que se denomina “life action”, entendida como la grabación en tiempo real de imágenes en movimiento (Wells, 2011). Las técnicas para hacer animación son diversas, ya sean analógicas o digitales (como la tradicional 2D, stop motion, rotoscopía, CGI, entre otros). En este trabajo también me referiré a las animaciones como caricaturas o dibujos animados.

Hoy en día diversas obras cinematográficas se componen de fragmentos o mezclas de animación con life-action. Consideraré como un producto o cine animados (ya como una categoría de cine y no de técnica) aquel que esté realizado en su mayoría o casi totalidad por medio de técnicas de animación. Una animación tiene un proceso de pre/producción con su respectiva materialidad- de acuerdo con las técnicas utilizadas- y el video final que ven los espectadores. Pueden considerarse como dos momentos, uno creativo y el otro interpretativo, ambos inmersos en contextos históricos sociales, culturales e individuales que influyen en el proceso.

La metodología que se produce aquí analiza el producto final con el que nos encontramos los espectadores, es decir la imagen como tal, no su producción, no su consumo, ni su distribución. En específico se analiza la representación animal en la imagen. Por representación se entenderá a aquello (x) que está en lugar de un referente de la vida real o fuera de la obra en cuestión (y) (Casetti y DiChio, 1991). La “representación animal” entonces se entenderá como los animales y “lo animal” que se hace presente en la imagen (x), que tienen como referente a los animales y las construcciones sociales de “lo animal” fuera de ella (y). La metodología da una posibilidad para responder las siguientes preguntas generales: ¿Cómo podemos saber si hay especismo o antiespecismo en la imagen que vemos? ¿A qué le tenemos que prestar atención? ¿Cómo son representados los animales no humanos en comparación con otros animales (no humanos y humanos)?

Seleccioné el análisis de las animaciones en gran parte por una afinidad personal y he reconocido su influencia en mí, he reflexionado temas, he construido valores y creatividad en mi interacción con ellas. Pero también porque no soy la única que le pasa y consideré relevante darnos a la tarea de observarlos con atención al ser medios de comunicación masivos y posicionados entre los contenidos más comunes y con un público cada vez más diverso. En México las niñas y niños le destinan en promedio 4 horas con 29 minutos diarios a ver la televisión; entre los programas más destacados en la audiencia infantil son las caricaturas, muchas de ellas vistas desde otros dispositivos como la computadora, el celular o tabletas (Instituto Federal de Telecomunicaciones, 2017). La animación destinada a un público adulto -caracterizada por contener más violencia, elementos sexuales, políticos y sociales- cada vez es más común en canales especializados, en plataformas de internet formales e informales³.

Ahora bien, ¿Cómo distinguir si hay discriminación animal, o si algo es ofensivo o violento, teniendo en cuenta que la perspectiva de alguien se ve influenciada por la percepción que se tenga en cada época y lugar? Hoy en día tenemos diversas herramientas para reconocer cuando somos violentados, tenemos marcos interpretativos que se han configurado por diferentes situaciones y contextos, un ejemplo son las herramientas que nos proporciona el feminismo y su teoría del cine que ha visibilizado y facilitado herramientas para identificar machismo o discriminación por género en el cine y si se normaliza o se confronta dentro de la obra. Esto no quiere decir que el producto de antaño no era violento en su contexto y ahora sí, o viceversa, sino que hoy en día es posible leer mejor el cine en cuanto a violencia y equidad de género.

Nuestra mirada se alfabetiza⁴, aprendemos a leer los códigos y las sutilezas, aprendemos a identificar y enunciar las violencias y relaciones de poder en lo que vemos y escuchamos fuera y dentro de la pantalla. El trabajo busca aportar un marco

³ Por plataformas informales me refiero a aquellas que suben a su web los productos audiovisuales sin el permiso de los creadores o sin pagar derechos de uso, a veces sin los subtítulos o doblaje oficial, usualmente son de acceso gratuito.

⁴ Alfabetizar se entiende aquí en términos de Paulo Freire, como un proceso de concienciarnos -de educarnos-sobre nuestra realidad, es el aprendizaje de leer y nombrar el mundo desde una mirada crítica y problematizadora. Cfr. Paulo, F. (1970). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo veintiuno editores, SA.

interpretativo que permita leer las relaciones de poder con los animales no humanos y “lo animal”. Quiero facilitar hacer perceptible lo comúnmente imperceptible para poder cambiar y crear otros mundos, otras historias, otras representaciones y narrativas más inclusivas y respetuosas con los animales humanos y no humanos. Para así influir y posibilitar también cambios en las relaciones y formas de vivir con otros animales.

Para lograr destruir el poder de imposición simbólica de las animaciones respecto a la dominación y explotación animal. El primer paso es dejar el desconocimiento sobre el tema, darnos cuenta de que el entretenimiento que adquirimos desde la comodidad de nuestros aparatos electrónicos no es neutral y tiene efectos reales en el mundo y en otros seres sintientes. De la mano se posibilita reconocer aquellos discursos heterodoxos o subversivos a la discriminación animal que ya están teniendo lugar o pueden tener lugar en estos productos.

Elementos y posturas que nutren la propuesta metodológica

Situar la generación y articulación de conocimiento, es algo que estoy aprendiendo de las epistemologías feministas en mis encuentros con Sandra Harding⁵, Donna Haraway⁶ y con las profesoras con quienes he trabajado en este quehacer. Quiero nombrar mi lugar desde donde produzco conocimiento, las experiencias generales y miradas que articulan este trabajo. Tratando de posibilitar una construcción más objetiva relativa a mi parcialidad, al pedazo que alcanzo a enunciar desde donde estoy posicionada, para entender lo que se incluye y lo que se deja fuera. Mi primer punto de partida es mi condición de animal, mujer, blanca, latina, ciudadana con el privilegio de estudiar y tener condiciones materiales y sociales para leer y producir este trabajo.

⁵ Ver Harding, S. G. (Ed.). (2004). *The feminist standpoint theory reader: Intellectual and political controversies*. Psychology Press.

⁶ Haraway desarrolla su postura epistemológica crítica del “conocimiento situado” en Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (Vol. 28). Universitat de València.

Me posiciono como vegana antiespecista feminista, una que reconoce el valor intrínseco de todos los seres vivos, pero que tiende a privilegiar a los animales por una inclinación sensocentrista. Es decir, que ante dilemas éticos entre formas de vida y su buen vivir tiendo a priorizar a los seres que son capaces de sentir placer y dolor. Hasta ahora reconozco ese tipo de sensibilidad en los organismos taxonómicamente definidos como animales desde la biología, asumiendo que puede ser limitada esta perspectiva occidental que me atraviesa y tiene en modo estricto un carácter capacitista.

Algunas posturas veganas no admiten en la lucha por la liberación animal discursos y posturas que articulen la liberación de los humanos con la de los demás animales. Ya sea por miedo a quitarle visibilidad y centralidad a los animales no humanos considerados los sujetos más afectados directamente por el especismo y por ser normalmente negada su discriminación en la sociedad; por considerar que los humanos son únicamente victimarios en la discriminación especista; o simplemente no articulan a los humanos como animales afectados por el especismo, así como la afectación de las diversas discriminaciones (racistas, sexistas, capacitistas) a animales humanos y no humanos. Incluyo a los humanos dentro de la lucha por la liberación animal, porque no concibo una liberación de animales no humanos sin la liberación de los animales humanos y viceversa, al estar estructural, material y simbólicamente co-construidas. Claro que distinguiendo entre necesidades, contextos generales y particulares de la opresión de cada grupo animal y siempre teniendo en cuenta que el sujeto político central de la lucha vegana antiespecista son los animales no humanos como gran grupo sistemáticamente explotado bajo las jerarquías de “especie (animal)”. Esta mirada interseccional que conecta opresiones y liberaciones entre grupos la encontré inicialmente en algunas ramas o grupos de los movimientos antiespecista, feminista y decolonial que de vez en cuando enunciaban la palabra “interseccionalidad”.

Intuí que necesitaba de esta mirada tanto por su poder liberador, pero también porque vi en ella la posibilidad de dialogar con los análisis críticos del cine realizados desde estudios de género, el feminismo, así como decoloniales (aunque no logré acercarme mucho a estos últimos) que estudian la representación de mujeres y personas racializadas. Esperé encontrar herramientas y conceptos de análisis de dichos estudios

para adecuarlas al análisis de la representación de los animales en el cine de animación. Todo este camino, fue poco antes de saber que había teoría, personas y nuevos campos de estudio trabajando desde la mirada interseccional. Como el caso de Estudios Críticos Animales y de Medios y las ecofeministas (con énfasis en las antiespecistas) que retomo y explico a más detalle en el capítulo I y II.

La interseccionalidad viene a ser mi base epistemológica, mi posición desde la que aprendo a ver y a generar conocimiento. En el capítulo II abordaré con más detalle qué es la interseccionalidad. cómo la retomo y movilizo para crear la metodología. La interseccionalidad me permitió imaginar rutas de diálogo entre disciplinas que necesitaba hacer para lograr mi propósito. Dicho diálogo y construcción con otras disciplinas es parte de mi metodología epistémica, es un quehacer interdisciplinario necesario para el trabajo y que es propio de los Estudios Críticos Animales y de Medios (Almirón y Cole, 2015).

La interdisciplinariedad es un esfuerzo de acercamiento a una realidad o un problema desde la convergencia de varias disciplinas, es decir, tiene un carácter multidisciplinario, pero además genera conocimientos de un objeto de estudio nuevo o que suele estar delimitado disciplinariamente (Sotolongo y Delgado, 2006). La interdisciplina no es una suma, es un intercambio y cooperación entre disciplinas, una ruptura de fronteras y de creación o ampliación de conceptos que articulan conocimientos pero que al mismo tiempo reconoce los límites de la hibridación del lenguaje de las disciplinas (Morín, 2010)

Desde mi sensibilización de la mirada hacia actitudes, ideas especistas en la vida cotidiana, fui notando en el cine también dichas expresiones y quise buscar una forma de hacer ver las diversas formas en que se reproducen en el cine, pero también notaba producciones de cine que vibraban con mis valores animalistas positivamente y tenían discursos y un “algo” que las hacía diferentes. Como alguien que estudió ciencias ambientales tenía nulos conocimientos formales sobre el análisis del cine y la imagen, ambos campos se consideran disciplinas diferentes, pero en la realidad los temas ambientales y el cine se encuentran y se construyen entre sí. El análisis de la

representación animal, su discriminación y dominación en el cine se ve limitado sin entender el lenguaje del cine y su análisis sobre la forma en que comunica y da significados. A su vez, quien se especializa en analizar el cine se ve limitado para esta tarea si no entiende qué es, cómo operan los constructos sobre lo animal, su discriminación y dominación y cuáles son sus narrativas.

Fui practicando la interdisciplina por las necesidades del objetivo, la fui reconociendo como parte de mi metodología en el camino poco a poco. Fue necesario introducirme en el análisis del cine y la imagen, entender su lenguaje, algunas de sus metodologías y ponerlas en conversación con diferentes disciplinas. Entre ellas la ética animal, y su rama de Estudios Críticos Animales y a su vez otra rama de los Estudios Críticos Animales y de Medios. También me acerqué a estudios de género y feministas, con mayor acercamiento a los ecofeminismos y la mirada interseccional, entre otras. Mi acercamiento y articulación con las distintas áreas de conocimiento fue con la orientación de personas que trabajan más de cerca en ellas. Al hacer análisis del cine desde una formación diferente y más que nada al ser primeriza, será notable mi mirada inexperta en algunos aspectos, así como mi universo propio con el que cargo y lo que surge de estos encuentros.

Objetivos

General.

Crear una metodología para identificar especismo y antiespecismo en las animaciones a partir de la interseccionalidad.

Específicos.

1. Generar un marco teórico sobre los antecedentes y relevancia del análisis del especismo y antiespecismo en las representaciones gráficas y fílmicas.
2. Generar un marco teórico que permita identificar cómo la interseccionalidad puede aportar herramientas para crear la metodología.
3. Desarrollar la metodología retomando las herramientas de la interseccionalidad.

Justificación

La razón principal de la necesidad de hacer un análisis sobre la forma en que se representan a los animales (incluyendo a los humanos) en las caricaturas y la identificación de especismo es porque afecta a los animales vivos. Pues actuamos a partir de lo que creemos es o no es cierto animal, o en general “lo animal” y lo que creemos que merece o necesita determinado animal.

La película realizada en 2003 “Buscando a Nemo” (Finding Nemo), tiene por protagonista un pez payaso extraído de su hábitat, un arrecife, para venderlo como mascota, su mayor deseo es regresar a casa con su papá. Como secuela se hizo “Buscando a Dori”, ahora la protagonista es una pez cirujana azul. De acuerdo con una nota periodística de Milenio (Ramírez, 2016), un biólogo que tiene un acuario cerca del cine da testimonio que después de una función de Buscando a Dori, muchas personas llegaron al acuario a preguntar costos por los animales de la película, mientras que otros llegaron a cuestionar y reclamar el cautiverio de animales. Diversas notas periodísticas afirman un aumento en la compra de peces payaso efecto de las películas, en cambio los datos obtenidos del comercio de estos animales no muestran que haya habido un efecto en su compraventa, (Militz & Foale, 2017; Veríssimo, Anderson & Tlusty, 2020) aunque tampoco hay mucha información sobre la producción y comercio en bases de datos oficiales. Falta más certidumbre en la relación causas y efectos para afirmar cualquiera de las dos cosas.

Sea que se aumentó el comercio o no de peces payaso y cirujanos azules, o que haya gente que reclame el cautiverio de animales marinos a causa de la película, hay una clara preocupación por los efectos que puedan tener en los animales los productos culturales. Hay estudios que analizan si, Bambi, una película de dibujos animados realizada en 1942, influyó en la disminución de la popularidad de la cacería en Estados Unidos, así como la posible influencia de la película 101 Dálmatas en el aumento de compra de animales de raza o el aumento de compra de Lechuzas por las películas de Harry Potter (2020). Los posibles efectos positivos o negativos de estas películas en los animales nos plantean tomar en serio el tema. Otro ejemplo son la afectación de los

estereotipos en animales reales, Bugs Bunny estableció el estereotipo de los conejos como animales amantes de las zanahorias, y muchos “dueños” de conejos consideraban que era parte importante de su dieta, sin embargo, comerlas mucho propicia enfermedades en ellos (George, 2016).

Tanto las caricaturas de animales humanos como de no humanos tienden a distorsionar las necesidades de los individuos. En la caricatura japonesa One Piece, constantemente se ve a Luffy y sus compañeros comer grandes cantidades de alimentos, incluso más grandes que sus propios cuerpos, o a Popeye el marino comiendo únicamente espinacas (tampoco corresponde a las necesidades humanas). Pero los humanos, al menos la mayoría, sabemos que eso no es real, podemos distinguir mejor entre la fantasía en humanos que en otros animales, porque conocemos un poco mejor nuestras necesidades básicas y nuestros comportamientos en varias culturas. La ignorancia y una caricatura que nos repite constantemente que los conejos comen muchas zanahorias le puede costar la salud a los conejos. O la constante muestra de vacas, pollos y cerdos felices en granjas que distorsionan e invisibilizan su sufrimiento y muerte, influyen en que las personas sigan pagando para que los maten sin tener en cuenta la vida que tuvo el animal hecho carne.

El valor de esta investigación radica en sus aportes metodológicos para reconocer e identificar las formas y procesos que producen, reproducen y confrontan el especismo en nuestra cultura y en específico en los medios culturales visuales y audiovisuales como es la animación. Detona y guía la reflexión sobre nuestra moral con los animales, es un ejercicio ético, pero que también está permeado por una moral y corrientes éticas animales, por lo que no se pretende que sea una guía universal, sino crítica.

Me explico, el trato a los animales no humanos y al resto de la naturaleza son parte de nuestra moral, es decir son sujetos y objetos de nuestros valores en cada grupo y cultura construidos individual y colectivamente, lo que se acepta como correcto o incorrecto en nuestra relación con todo lo otro a lo humano es parte de la moral, socialmente establecemos quien merece consideración a su vida y sus intereses. La ética, entendida de una forma muy escueta, es el estudio o reflexión de esa moral

(aparentemente prescriptiva), así como el estudio de los mismos procesos de reflexión ética y sus directrices sobre lo que es correcto e incorrecto, los deberes y los valores (González, 2000). La metodología que se crea aquí puede facilitar que alguien sin un conocimiento profundo en ética (animal) o en estudios cinematográficos pueda identificar especismo y antiespecismo en las animaciones. O al menos tener herramientas para problematizar la forma en la que se presentan a los animales, la animalidad o lo animal en pantalla y así también llevar estas reflexiones a sus relaciones con animales reales (biológicos).

Este tipo de investigaciones como ya se mencionó antes es un esfuerzo interdisciplinar. Si el propósito de las ciencias ambientales es entender y mejorar nuestra relación con el resto de la naturaleza, entonces mejorar nuestra relación con los demás animales le compete. En esta línea, un nicho al que es necesario ponerle atención son los medios artísticos y de comunicación, en este caso el cine, ya que son parte de la construcción social de nuestras relaciones

Una de las ramas de los Estudios Críticos Animales y de los Medios es el análisis del cine. Pero cuesta trabajo llegar a este nicho académico, no aparece fácilmente en una búsqueda de internet. Se realizaron búsquedas con distintas combinaciones de palabras como: “animales en el cine”, “animal in films” “representación de animales”, entre otros. Estas búsquedas no dirigieron directamente a los estudios críticos, pues abundan los Estudios Animales o Human Animal Studies que hablan de animales y nuestra relación con ellos, pero no se posicionan ni se construyen desde la búsqueda de la liberación animal.

A partir de la revisión bibliográfica preliminar se encontraron pocos antecedentes de estudios sobre el cine que abordan o incluyan el término de especismo y antiespecismo. El punto de partida suele ser la discusión de la representación y presencia de los animales, algunas de forma crítica otras de formas más humanísticas, y algunos pocos girando directamente en torno al concepto de especismo. Cabe mencionar que no se encontraron estudios que propusieran metodologías para identificar el especismo y antiespecismo en materiales audiovisuales (como la animación), se construyen análisis

de cine desde otras miradas más históricas o de situaciones concretas de discriminación animal en la imagen. Ante este vacío teórico y principalmente metodológico la interseccionalidad puede aportar e incluso verse retroalimentada en el proceso de la presente investigación.

En una búsqueda rápida en Google Académico para ver la cantidad de textos que hay sobre este tema (Tabla 1), fue apreciable que en español no hay muchos trabajos que aborden el tema y si lo hacen no es la centralidad del trabajo. Los textos suelen ser de diversos temas, y en ellos las palabras de la búsqueda se encuentran desarticuladas a lo largo del cuerpo del texto. Sin embargo, en inglés fue apreciable que el tema está más desarrollado. “Speciecism in animation” fue la búsqueda que más resultados tuvo en donde el tema del especismo y la animación eran usualmente centrales. En cuanto al antiespecismo realmente los resultados son mínimos, la deconstrucción crítica de las representaciones de los animales no se enuncia como antiespecista, mas no significa que no lo sea.

A pesar de que en inglés hubo más resultados sigue siendo un tema poco abordado. Los trabajos que tienen otras categorías más amplias, como “animales en el cine”, van abordando o nombrando indirectamente las dinámicas discriminatorias de animales en y a través de los medios audiovisuales. Y la animación es una rama que se desprende de la categoría más grande de “cine” en dichos trabajos, se suele tomar como un ejemplo más. Así entonces el análisis de la presentación de los animales en la animación no es central, ni los conceptos de especismo y el antiespecismo son comúnmente utilizados en los trabajos de este tipo.

Tabla 1. Resultados de Búsquedas en Google Académico animales, especismo y antiespecismo en el cine de animación.

Búsquedas Google académico	Resultados: número de artículos/textos
Especismo en la animación Speciesism in animation	430 3,050
Antiespecismo en la animación Antispeciesism in animation	91 68
Especismo en los dibujos animados Speciesism in animated cartoons	73 374
Antiespecismo en los dibujos animados Antispeciesism in animated cartoons	35 56
Especismo en las caricaturas Speciesism in cartoons	106 450
Antiespecismo en las caricaturas Antispeciesism in cartoons	21 30
Animales en el cine animado Animals in animated films	20,400 57,100
Animales en el cine Animals in film	107,000 1,760,000

Fuente. Elaboración propia a partir una búsqueda en Google Scholar, en el año 2019.

Los primeros artículos que aparecen cuando se incluye en la búsqueda “speciesism and animation” son los de Lamarre, quien ha popularizado el uso del término especismo en sus artículos publicados en la revista académica *Mechademia*⁷: *Speciesism I* (2008), *Speciesism II* (2010) y *Speciesism III* (2011). Lamarre reconoce que el término especismo es utilizado para indicar la discriminación contra animales no humanos, sin embargo, decide conceptualizarlo como una discriminación superpuesta de racismo y especismo, pues define al especismo como “un desplazamiento de la raza y el racismo... hacia las relaciones entre los seres humanos y los animales” (200, p. 76)⁸. Es decir, conceptualiza el especismo como una analogía de diferencias raciales en diferencias entre animales no humanos de distintas especies.

⁷ *Mechademia* es una revista en inglés principalmente dirigida a la cultura pop japonesa, entre sus contenidos más recurrentes son el análisis del Anime (animación japonesa).

⁸ Traducción propia de: “Speciesism is a displacement of race and racism (relations between humans as imagined in racial terms) onto relations between humans and animals.”

Su definición surge al identificar la representación de diferentes “razas” o naciones por medio de animales de diferentes especies en animaciones que se produjeron en épocas de guerras, especialmente en la segunda guerra mundial (1939-1945), como un reflejo y propaganda en los conflictos raciales de las guerras. Al enemigo se le representaba con un animal con ciertas características que consideraban peyorativas, como animales salvajes o de cierto color. Resulta inconveniente que se popularice su concepto, pues es limitante siendo que hay gran diversidad de formas en las que se puede expresar el especismo, su caso es solo un ejemplo más de una forma de especismo. La discriminación interconectada, superpuesta y múltiple de ciertos humanos y animales no humanos, será un tema que se tratará en el capítulo II desde la perspectiva interseccional.

El libro *The Animated Bestiary: Animals, Cartoons and Culture* (2008), es tal vez el texto que más se cita cuando se habla del uso de los animales en las animaciones, pues se enfoca en cómo se usan los animales para representar temas tabúes en relación con la política, religión y sociales, haciendo que los animales representen razas, géneros, clases o identidades.

La producción de la metodología permite atender 1) el vacío de las agendas ambientales en abordar los procesos de construcción moral de nuestras relaciones con la naturaleza no humana, en específico con los animales y la discriminación especista; 2) el poco trabajo académico relacionado al análisis de las formas en que se reproduce o confronta el especismo en los productos audiovisuales, como las animaciones; 3) la falta de herramientas que facilite a las personas identificar la discriminación animal o su confrontación en los medios audiovisuales, para así posibilitar cambios hacia sociedades que no naturalicen la discriminación animal y actúen en consideración a la vida de todo animal.

Metodología

La metodología es de carácter cualitativo. Hubo varios momentos de revisión bibliográfica y síntesis para generar dos marcos teóricos. Por un lado, el marco teórico que permite identificar qué es el especismo y el antiespecismo y cómo operan dentro de los medios de comunicación, además de los antecedentes de las aproximaciones de análisis de las representaciones de los animales. Por otro lado, realicé una revisión que me permitiera construir la metodología de análisis cinematográfico desde la interseccionalidad. Finalmente, construí la metodología operacionalizando los marcos teóricos en el análisis de las animaciones. A continuación, se desglosan los pasos que se siguieron por objetivo:

Objetivo 1. Generar un marco teórico sobre los antecedentes y relevancia del análisis del especismo y antiespecismo en las representaciones gráficas y fílmicas.

1. Se realizó una revisión bibliográfica de:
 - Formas de definir el especismo y antiespecismo.
 - Los procesos de normalización, el poder de simbolización y sistemas simbólicos.
 - La incidencia e influencia de las animaciones en nuestra sociedad.
 - Antecedentes del estudio de los animales en los medios audiovisuales.
 - Antecedentes de la producción de cine animal o antiespecista.

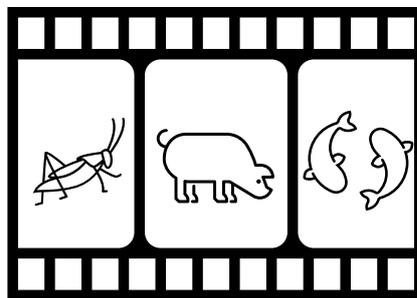
Objetivo 2. Generar un marco teórico que permita identificar cómo la interseccionalidad puede aportar herramientas para crear la metodología.

1. Se realizó una genealogía sobre el concepto de interseccionalidad y sus conexiones con los animales.
2. Se identificaron conceptos y herramientas útiles de la interseccionalidad para analizar la discriminación animal.
3. Se hizo una revisión bibliográfica sobre análisis del cine.
4. Se hizo una revisión del análisis crítico del cine desde el feminismo.

Objetivo 3. Desarrollar la metodología retomando las herramientas de la interseccionalidad.

1. Se operacionalizan los conceptos y herramientas identificadas y vinculadas en los marcos teóricos anteriormente producidos.
2. Revisión de materiales animados para ejemplificar la metodología y realizar ajustes.

EL TRASFONDO DEL ESPECISMO Y EL ANTIESPECISMO EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES



Definiciones de Especismo y Antiespecismo

El uso y matanza de los animales para muchos es “natural” o inevitable y por tanto los humanos nos desligamos de la responsabilidad de nuestros actos en relación con ellos y lo categorizamos como un hecho apolítico. Esta costumbre o moral, es un problema ético, político y social, que se re/construye desde el “especismo”. Richard D. Ryder (2010) en 1970, creó el término de especismo con la intención de enunciar - y por tanto visibilizar- la discriminación basada en la especie (animal). Esta nueva palabra también dio lugar a nombrar la postura en oposición a dicha discriminación: el antiespecismo.

Las definiciones de especismo cuando se refieren, de forma implícita o explícita, a la *especie* como categoría a partir de la que se discrimina, no se refieren a todas las especies, sino a aquellas que se consideran *especies animales* -pues a éstas se refería Ryder. Por esta acotación en las especies animales, siguiendo la línea biologicista, es que el antiespecismo generalmente es posicionado como sensocentrista (la priorización moral de seres con la capacidad de sentir placer y dolor, esto determinado desde la mirada biologicista). Pero no todas las posturas antiespecistas coinciden en poner en el centro la sintiencia ni en la definición de los organismos animales a través de sólo lo biológico (Ávila Gaitán, 2017).

Es reciente la propagación del uso de ambos términos (especismo y antiespecismo) más allá del ámbito académico relativo a la ética animal y del activismo antiespecista y vegano. El movimiento vegano se posiciona ética y políticamente contra toda explotación animal en las prácticas y discursos cotidianos, considerándose un movimiento antiespecista. Dentro de sus prácticas más comunes es el cese del consumo de productos y servicios que sean de origen animal no humano en la medida de lo posible.

El “veganismo” es un término acuñado en 1944 por Donald Watson, con el objetivo de diferenciarse con el vegetarianismo no estricto que admite el consumo de derivados

animales si no implica la muerte directa del animal. El veganismo hace crítica a la búsqueda de dietas 100% vegetarianas por razones de salud, ambientales o espirituales, se aprecian y reconocen los beneficios de la dieta en esas áreas, pero no son los puntos de partida. En la actualización de 2017 del Diccionario de la Real Academia Española (RAE) se integró el término de especismo definiéndose como: “1.m Discriminación de los animales por considerarlos especies inferiores; 2.m Creencia según la cual el ser humano es superior al resto de los animales, y por ello puede utilizarlos en beneficio propio”⁹.

En cambio, la palabra antiespecismo no aparece en la RAE. Incluso en el ámbito académico es mucho menos común su uso en comparación con “especismo”, aún y cuando en el movimiento vegano es bastante usado. En general, los conceptos “anti-dominaciones/anti-opresiones”, como antirracismo, anticlasismo, anticolonialismo, antisexismo, son palabras poco usadas aún de manera informal. Esto implica un reto para comprender a qué se refieren y hasta donde se extienden, pues pueden entenderse sólo como formas de ir en contra de las discriminaciones y sistemas de dominación, pero ¿qué implica ir en contra? También pueden entenderse como puntos de partida o marcos para pensar y actuar en la construcción de otras realidades más respetuosas.

¿Qué abarcan y cómo podemos identificar el especismo y el antiespecismo? Cuando se habla de la problemática de la discriminación de los animales, mucha gente no sabe qué implica eso, la pregunta que sale inmediatamente es “¿cómo discriminamos a los animales? ¿eso es posible?” y por lo tanto también les es raro, incomprensible e innecesario el antiespecismo. Estas dudas también se reflejan de forma más pronunciada a la hora de plantear que en una animación se expresa discriminación a los animales o al menos su desvalorización moral que es posible representarlos de formas más incluyentes. Por ello no está de más explicar a qué nos referimos con la discriminación y el dominio animal (especismo) y lo que significa ir en contra de ella.

⁹ Real Academia Española, Diccionario de la lengua española (consulta virtual: <http://dle.rae.es/?id=GX58T29>)

No todos entienden lo mismo por especismo y por lo tanto al desprenderse de este concepto, tampoco hay un entendimiento homogéneo sobre el antiespecismo. ¿El especismo es una ideología, actos discriminatorios o un sistema de dominación? - El propósito de indagar los significados de estos términos no es ni hacer un análisis profundo de los conceptos, ni homogeneizar las distintas visiones, sino comprender algunos matices que servirán para la identificación de especismo y antiespecismo, pues los conceptos de la RAE no muestran ciertas complejidades y realidades.

Especismo como Discriminación

Oscar Horta (2010) propone un marco para pensar el especismo desde la ética y la moral, define al especismo como “la discriminación de aquellos que no son clasificados como pertenecientes a una o más especies particulares”¹⁰ (p.6). Y la discriminación la entiende como una consideración o trato desventajoso injustificado¹¹. Es decir, el especismo hace una diferenciación en la consideración moral (valores atribuidos socialmente al sujeto/consideraciones que socialmente se cree merece alguien) y el trato a los animales -incluyendo a los humanos- según la especie animal a la que pertenecen. Por ejemplo, en la cultura occidental los humanos solemos tener mayor consideración moral hacia otros humanos en comparación con los animales no humanos compañeros que viven en nuestro hogar, comúnmente llamadas mascotas. A su vez algunos marcan una diferencia entre los perros a quienes se les ha dado el título de “el mejor amigo del hombre” y pueden llegar a ser considerados familia, en comparación a las vacas o cerdos utilizados para consumo alimentario y vestimenta.

Horta (2010) elige definir el especismo como una discriminación en un sentido amplio pues a veces solo se tiene en cuenta los tratos explícitos desventajosos hacia ciertos sujetos, sin embargo, considera que la consideración desventajosa a los intereses de los sujetos, aún y cuando no dañe directamente al animal es discriminación. Plantea que, identificar una consideración desigual (dar un valor diferenciado a ciertos animales y sus

¹⁰ Traducción propia de: “Speciesism is discrimination against those who are not classified as belonging to one or more particular species”

¹¹ En el texto original se define la discriminación como: “unjustified disadvantageous consideration or treatment” (p.6)

intereses) puede ayudar a identificar una situación de dominio u opresión (tratar como inferior a ciertos animales) o al menos la latencia o intención de hacerlo.

Hay que señalar que esta discriminación no solo puede ser antropocéntrica, es decir, no siempre se ejerce en función de los intereses humanos, como lo acotan las definiciones de la RAE. Desde el sistema de valores ecocéntrico y biocéntrico también es posible discriminarlos (Faria, 2016). El ecocentrismo, una postura ética holista, confiere prioridad moral a los ecosistemas y sus procesos (Leopold, 2004), el valor de los individuos corresponde a su utilidad para procurar la sustentabilidad o buena salud del ecosistema que algunos humanos desean conservar. Esto deja abierta la posibilidad de discriminar o desvalorizar a un animal según la importancia atribuida a su especie para sustentar la comunidad biótica. Esto incluye a los humanos o ciertos humanos que se consideren menos sus intereses respecto a otras por sus diferentes roles en un ecosistema que ciertos humanos consideran debe de propiciarse.

El biocentrismo es una postura ética que reconoce el valor intrínseco de todo ser vivo y su consideración moral igualitaria (Taylor, 1981), sin importar al reino o categoría biológica a la que pertenezca. No establece una jerarquía moral per se entre individuos, sin embargo, es muy difícil aplicar una consideración moral igualitaria entre ellos. Desde esta postura no se puede decidir imparcialmente quién vive y quién muere; depende de la parcialidad de quien decide o establece los valores para tomar esa decisión. Y es aquí donde pueden quedar vulnerables los animales a ser sujetos discriminados.

Considero relevante enunciar mi postura ética con los diferentes tipos de vida ya que puede influir en mi trabajo y generar sesgos. Reconozco el valor intrínseco de todos los seres vivos y cierta responsabilidad con el cuidado de sus vidas y no violentarles. Pero ante dilemas éticos, desde mi postura animalista, en términos generales, le doy mayor consideración moral a los animales en comparación con otros seres vivos, principalmente por su capacidad de sentir placer y dolor.

Especismo como perspectiva

La discriminación animal se basa en una serie de creencias, razones y discurso que pueden ser basados en otros aspectos además de la pertenencia o no a cierta especie. No son otros especismos, sino distintas argumentaciones que moldean las jerarquías tanto en consideraciones como en tratos diferenciados. Se atribuyen una serie de características, (dis)capacidades, (des)apegos u otras razones que sirven para *justificar* su discriminación. Horta (2010) clasifica dichas razones de la siguiente manera:

1. Defensas definitivas del especismo: “porque sí” (no hay otra razón aparte de su pertenencia a cierta especie).

2. Defensas argumentadas del especismo:

2.1 Basados en criterios cuya satisfacción puede ser confirmada: a)

Características relativas a capacidades individuales como inteligencia, lengua, agencia moral u otros b) relaciones, pueden ser emocionales y afectivas entre los agentes morales y quienes serán sujeto de consideración moral.

2.2 Basados en criterios cuya satisfacción no puede ser confirmada como suelen ser diversas razones religiosas. Por ejemplo, Descartes consideraba, a partir de su creencia cristiana y su teoría mecanicista, que los humanos eran los únicos seres con alma y ‘los animales’ son cosas sin capacidades de sentir dolor o placer, máquinas complejas por ser hechas por Dios (Singer & Casal, 1999). Estos argumentos impulsaron en gran medida la experimentación animal (así de problemático puede ser mantener o reproducir ciertas ideas)¹².

Muchas veces existen posturas especistas combinadas, es decir no nos basamos en una sola razón para jerarquizar, más bien se eligen un conjunto de razones que se van

¹² Para ejemplos de creencias a lo largo de la historia occidental que justifican o rechazan la opresión animal ver el trabajo de *Singer, P., & Casal, P. (1999). Liberación animal. Madrid: Trotta; EL DOMINIO DEL HOMBRE. una breve historia del especismo...*

utilizando para jerarquizar. A continuación, se exponen unos ejemplos hipotéticos muy sencillos para diferenciar mejor las posturas antes mencionadas:

1.El gusano lo puedo matar porque es tan solo un gusano.

2.1 Los simios merecen derecho a que se respete su vida porque son seres sintientes, inteligentes, emocionales y con relaciones afectivas comprobadas científicamente, los gusanos serán sintientes, pero no piensan, así que no merecen derechos.

2.2 Los animales (no humanos) fueron creados para ser utilizados por los seres humanos, son seres sin alma, ni el gusano ni el simio merecen ser considerados.

13.

De acuerdo con Ávila Gaitán (2017) la especie, subespecie y raza son categorías moldeables y utilizadas a conveniencia para determinar tratos, esto lo ejemplifica con el discurso de la zootecnia sobre la raza como un término adoptado por la sociedad para los animales domésticos. Hoy en día utilizar la categoría de raza para los humanos no es bien visto, ya que es asociado al racismo y por tanto considerado ofensivo. En la zootecnia, la raza es determinada según las características y funcionalidad -productiva- muy específicas del animal (cuerpos específicos moldeadas por el humano), varios animales son definidos ontológicamente a partir de la función que tienen para el humano: el perro es un animal de compañía, la vaca-lechera es una vaca que existe para dar leche (2017). Es decir, el especismo puede basarse además de la especie, en la raza, capacidades y sus supuestas funcionalidades para los humanos.

¹³ El ejemplo 1 es una justificación sin razón alguna más que pertenecer a un grupo matable. Los ejemplos 2.1 y 2.2 son discriminaciones por especie al igual que el ejemplo 1, pero en ellos no solo se les discrimina o privilegia por ser un gusano o un simio respectivamente, sino que se les atribuyen características que justifican el trato que merecen (inteligencia, sintiencia emocional, capacidades afectivas, utilidad).

Otro ejemplo es el “sizesm” (tamañismo)¹⁴ es la discriminación especista basada en el tamaño, los animales pequeños suelen ser más discriminados que los grandes. Por ejemplo, usualmente es más común sentirse conflictuado éticamente por matar caballo que a una hormiga.

Especismo como Sistema / Estructura/ Orden de dominación

En contraste o ampliación del abordaje de Horta, que entiende el especismo como una discriminación, en un sentido de las consideraciones y tratos desventajosos hacia ciertos animales. La palabra especismo también se ha empleado para nombrar un sistema de dominación hacia los animales, pudiéndose entender como un paralelo al “patriarcado” o al “capitalismo”. Pero hay que destacar que cuando se utiliza de esta forma aludiendo a lo estructural, usualmente se refiere al *especismo antropocéntrico*¹⁵ (ver Diagrama 1). Así entonces, es una discriminación consolidada como un orden que Iván Ávila Gaitán (2017) define de la siguiente manera:

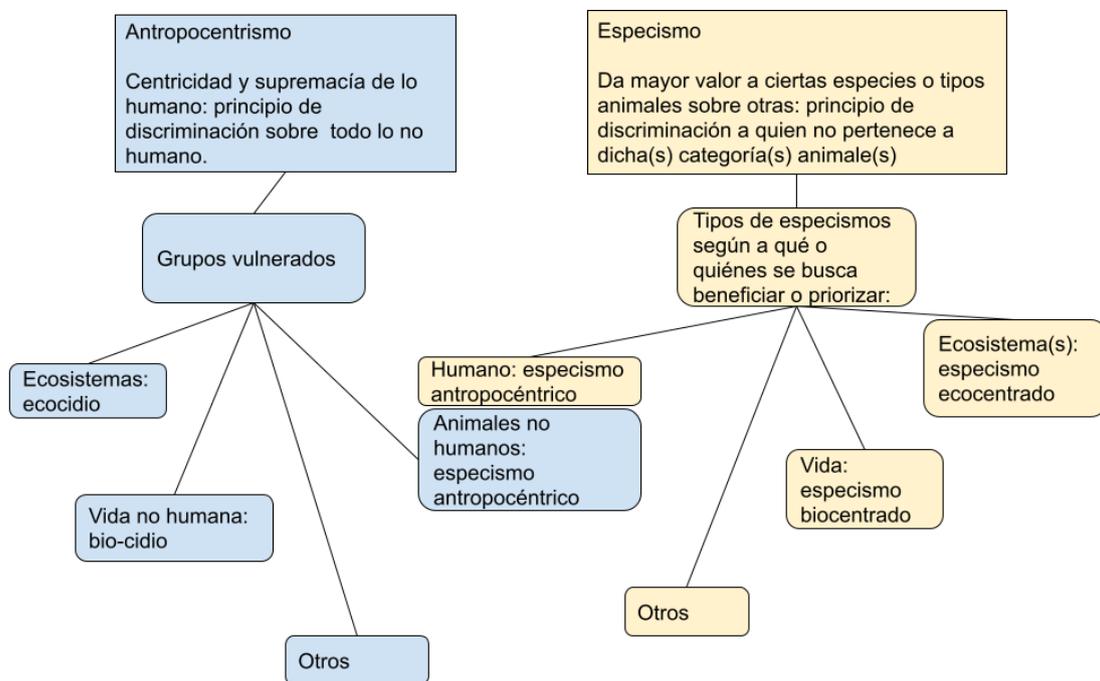
Es una máquina de jerarquización, es decir, no meramente como una forma de discriminación basada en la especie y en beneficio de los seres humanos, sino como un orden que involucra un extenso conjunto de relaciones naturo-culturales interespecíficas, dispositivos simbólicos y tecnológicos, distribuciones espaciales, afectaciones de los cuerpos. Es un orden que re/produce la sistemática subordinación, sujeción y explotación animal y que se basa en la dicotomía humano/animal. (p.158)

¹⁴ Término acuñado por David Morton, ver Bekoff, M., & Meaney, C. A. (2013). *Encyclopedia of animal rights and animal welfare*. Routledge. (p.18)

¹⁵ El antropocentrismo y especismo son dos formas desde las que se discrimina y domina, vulneran o priorizan a distintos grupos de seres vivos, el especismo antropocéntrico es el producto de la combinación de ambas posturas éticas-morales. Discrimina por especie animal poniendo como superior al humano sobre el resto de los animales. En el especismo ecocéntrico se puede discriminar a humanos y no humanos con el fin de mantener un ecosistema.

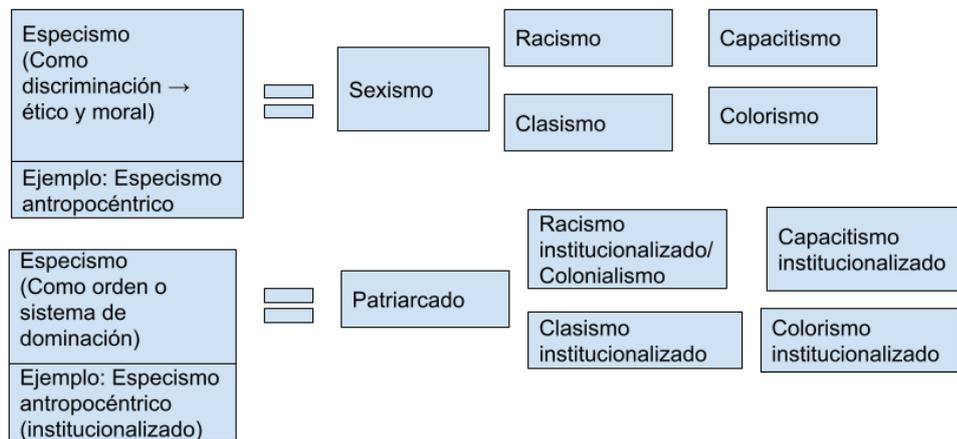
El orden o máquina a los que hace referencia es a lo que antes nombré sistema de dominación. El especismo es multiescalar, abarca las creencias, la consideración moral que parten de dichas creencias, los tratos entre individuos, hasta el nivel sistémico, como pasa con el racismo, capacitismo y sexismo institucionalizado. Los humanos configuramos verdades, normas formales e informales, instituciones, procesos educativos, culturas y tecnologías que normalizan y hacen funcionar sistemáticamente la discriminación de animales no humanos en función de los intereses humanos o de ciertos humanos. En este trabajo entenderé el especismo como una forma de discriminación y como un sistema de dominación de los animales, basado en una serie de creencias/razones que los validan (ver Diagrama 2).

Diagrama 1. Antropocentrismo y especismo, punto de encuentro.



Fuente. Elaboración propia a partir de Horta (2010), Ávila Gaitán (2017) y Faria (2016)

Diagrama 2. Discriminaciones y ordenes de dominación



Fuente. Elaboración propia.¹⁶

Acotaciones del Especismo

Para desglosar un poco qué implica el especismo agrego una serie de acotaciones:

1. El especismo es la consideración desventajosa de individuos o categorías animales y el trato desventajoso de individuos, no de especies.

Horta afirma que la discriminación especista (consideraciones y tratos desventajosos) no es de la(s) especie(s), es de los individuos que pertenecen a ella(s), en términos de afectación a la integridad y bienestar corpórea (Horta, 2010, p. 9). Pues una especie no es un sujeto, es una categoría y ésta no sufre como tal. Lo anterior es correcto, solo hay que hacer una observación, consideración y trato implican distintas cosas, coinciden al momento de dar un trato desventajoso a alguien, pero no siempre se expresarán de esa forma. Cuando se generan verdades y enunciaciones sobre qué animales valen más por los atributos que damos según la especie o grupo al que pertenecen, se genera una base sobre la consideración moral que merecen los individuos pertenecientes a cierta categoría, dando validez a los tratos diferenciados. Esto no afecta directamente a un animal, pero si genera una vulnerabilidad diferenciada, creciendo la probabilidad de ser

¹⁶ Se facilita ver estos dos conceptos de Horta y Ávila Gaitán, viendo sus símiles categóricos con otras dominaciones/discriminaciones que elegí.

dañados unos individuos más que otros y esa consideración desventajosa no es de individuos, sino de categorías. Muchas veces las personas nunca tendrán la ocasión de encontrarse con un animal que consideran despreciable y matable, pero ya existe en ellos la latencia de dañarles o ser indiferentes al trato que les den, en su discurso pueden propiciar o validar que alguien más lo haga. La normalización de la discriminación de un animal en una caricatura no afecta a un animal directamente en ese momento, pero vulnera simbólicamente a todos los individuos vivos que se asocian a ese animal en pantalla y esas construcciones morales también son especistas. Se facilita que sea matable o explotable a alguien (Adams, 2016) en diferencia con otros.

2. “El especismo y antropocentrismo no es lo mismo que el odio a los animales”
(Horta, 2010, p.23)

El odio a los animales no es intrínseco a su discriminación, muchas veces podemos sentir empatía, cariño o dar ciertos cuidados a alguien que oprimimos. Ávila Gaitán (2017) da un ejemplo de esto en la zootecnia, una ciencia que define como aquella que estudia la biología, parámetros y formas de aprovechamiento de los animales domésticos como recursos a partir de criterios de rendimiento. En otras palabras, es una ciencia enfocada a la explotación de animales ‘domésticos’. Sin embargo, a pesar de que parezca contradictorio, los zootecnistas pueden considerar que aman y son sensibles al sufrimiento animal.¹⁷

Hay que prestar atención con el antropocentrismo y especismo bienestarista que empatiza pero sigue oprimiendo a sus víctimas, que no cuestiona ni cambia las relaciones de poder jerárquicas cómodas para los privilegiados, en este caso la gran mayoría de los humanos. Esto sucede comúnmente con los animales utilizados como ganado, los caballos de carrera, delfines de espectáculos, animales en zoológicos, con

¹⁷ “Un buen zootecnista no es una persona “cruel” o que odie o desprecie a los animales y por eso los explote. Resulta sobremano más complejo: generalmente el zootecnista socializa con ellos dentro de los marcos de sensibilidad que la definición del animal permite, llorará por la violencia infligida que considere injustificada, pero creará que el sacrificio de una vaca para la obtención de alimento es simplemente parte del plan humano, del plan del Hombre creador 1”. (Ávila Gaitán, 2017, p. 61- 62)

“el amigo animal” (perro, gato, hámster) que compran (cosifican), controlan y utilizan las personas según sus fines, pero simultáneamente creen amar, apreciar y cuidar. Consideran aceptable tratar a los animales como propiedades, usarlos y matarlos para propósitos humanos siempre y cuando se les trate “humanamente” y no se les cause sufrimiento innecesario (Francione, 2009).

El Antiespecismo

Retomando las definiciones de especismo de Horta y Ávila Gaitán se puede considerar que el antiespecismo es una postura ética y política en contra de la discriminación animal, las creencias que las sustentan y el orden o sistema especista (antropocéntrico).

Acabar con las consideraciones y tratos desventajosos de los animales, conlleva involucrarse en el debate ético y la deconstrucción de las creencias que sustentan su opresión, incluyendo la dicotomía humano/animal que forma parte importante del especismo antropocéntrico. También procurar incidir en todas las partes que sustentan el especismo como orden: las relaciones naturo-culturales interespecíficas, dispositivos simbólicos y tecnológicos, distribuciones espaciales, afectaciones de los cuerpos. Es decir, el antiespecismo trata de deconstruir y eliminar todo resquicio de opresión animal, su apuesta es la emancipación animal.

El antiespecismo se co-constituye con el veganismo o veganismos, entendidos como formas de vida o conjunto de prácticas vitales heterogéneas y contextualizadas opuestas al especismo (Ávila Gaitán, 2016, p.65). Requiere aterrizar la reflexión ética en las realidades y prácticas volviéndose un proceso de praxis (reflexión-acción). Esta postura vegana-antiespecista tiene mucho potencial para encontrar distintas formas de liberación animal desde lo decolonial, lo diverso y lo situado. De esta manera se puede hacer veganismo-antiespecismo en distintas realidades y no solo personas blancas, occidentales, no indígenas, no productores, no campesinos desde reflexiones éticas descontextualizadas.

Los humanos no hegemónicos (los otros a los blancos occidentales con cierta economía), constantemente se enfrentan a dilemas éticos de sobreponer unas vidas

sobre otras. Tienen otras realidades y relaciones con los animales que no les permite alcanzar el purismo de no usar animales o no matar animales con base en su especie en absoluto. Por ejemplo, un agricultor inevitablemente tendrá que matar a algunos insectos que dañan sus cultivos, para así alimentarse o conseguir su medio de subsistencia. Incluso en ciudades con diversas opciones de consumo y prácticas es difícil alcanzar ese purismo.

Lo que sí está en las manos de las diversas sociedades humanas es la constante problematización ética de nuestras relaciones con los animales y la no dicotomización y jerarquías humano/animal. Posibilitar la praxis que nos permita estar construyendo la ampliación de la consideración moral hasta donde nuestras realidades y libres elecciones nos lo permitan. De esta forma se puede seguir caminando hacia utopías antiespecistas sin ser prescriptivos, procurando problematizar la misma construcción del antiespecismo y asumir responsabilidades (como correspondencias y capacidades de respuesta) en distintos contextos.

Ahora la cuestión es cómo aterrizar los conceptos de especismo y antiespecismo antes expuestos en las animaciones. Me surgen las siguientes preguntas: ¿Qué se podría entender como especismo y antiespecismo en las caricaturas? Así como cuando decimos que una película es sexista o racista, ¿se puede hablar de caricaturas antiespecistas y especistas en su totalidad? ¿Se puede entender como antiespecismo narrativas que deconstruyan nuestras dicotomías humano-animal o confronten argumentos especistas? Las respuestas cada uno las irá contestado a través del trabajo. Pues habrá series y películas animadas que tendrán expresiones especistas y antiespecistas simultáneamente, otras parecerán que motivan el respeto (no maltrato, consideración moral igual a la humana o empatía altruista) por los animales, pero solo de ciertos animales o solo en determinadas circunstancias. La diversidad y complejidad es amplia como la misma realidad fuera de pantalla.

Reproducción Simbólica del Especismo y Antiespecismo en los Medios Audiovisuales

La visión especista antropocéntrica sostenida desde los correlatos de la modernidad que establece una jerarquización de las especies y una supremacía de lo humano ha generado narrativas que “normalizan” lo que es válido. De acuerdo con Foucault (2000) la normalización es un proceso de regulación de la vida de cada individuo y de las poblaciones, establece una regla o norma a seguir dispuesto como lo natural. En otras palabras, define verdades y aquello que es aceptable o natural hacer y lo va consolidando en una constante disciplina encargada de corregir a lo que se sale de esa norma, a lo anormal, para inscribirlo en la homogeneización pero al mismo tiempo excluye a aquel que no se pueda homogeneizar. Por ejemplo, una norma social occidental es la consideración moral inferior de los animales no humanos en comparación con los humanos. Salirse de esa regla es anormal, cuestionable y examinado (Halberstam, 2018).

Para entender una parte de cómo se establece la norma nos resultan útiles dos conceptos: el *poder simbólico* planteado por Bourdieu y el *dominio de poder hegemónico* propuesto por Patricia Hill Collins. Los sistemas simbólicos, como son el arte, la lengua y la religión, son instrumentos de conocimiento y comunicación que ejercen un poder estructurador en tanto que son estructurados pudiendo llegar a ser instrumentos de dominación. El poder simbólico representa y da valor social a lo que nos rodea¹⁸, hace ver o creer, perdurar o cambiar la visión del mundo y con ello la acción sobre el mundo, parte de ese mundo es el resto de la naturaleza no humana incluyendo a los demás animales (Bourdieu, Inda & Beneitez, 2001).

El concepto de dominio hegemónico del poder es muy parecido, Collins (2002) -desde su teoría de la matriz de dominación- considera que el dominio hegemónico del poder atraviesa a los demás dominios (estructural, disciplinario e interpersonal). Corresponde a la manipulación y configuración de las ideas, imágenes, símbolos e ideologías que

¹⁸ Con palabras más precisas, Bourdieu se refiere al valor que le da los capitales económico, social, cultural y sus subtipos.

sirven para mantener el poder de los grupos dominantes creando un sistema popular de “sentido común” que soporte su derecho a gobernar.

Ese sentido común es artificial, parafraseando a Roseberry (2002), la hegemonía no es un consenso ideológico, es un proceso político de dominación que se hace visible desde las luchas contra esta dominación, esto implica que la hegemonía también moldea los movimientos subalternos para hablar de la dominación, confrontarla, entenderla, acomodarse a resistir a ella. Lo anterior no significa que no existan las ideologías, sino que éstas no están consensuadas, pues son creadas por intereses particulares haciéndoles ver universales, utilizando símbolos como instrumentos de la integración social (Bourdieu, et. Al., 2001).

Generalmente, lo que prevalece en los sistemas simbólicos, es la “cultura dominante”. Desde un enfoque de corriente marxista, se plantea que dicha cultura contribuye a la integración de la clase dominante, a la integración ficticia de la sociedad, por lo tanto desmoviliza a las clases dominadas, aportando así la legitimación del orden establecido a través de distinciones jerárquicas que también se legitiman (2001), es decir, se normalizan.

Retomando el hilo argumentativo anterior, si el especismo y antropocentrismo forman parte de la cultura dominante¹⁹, ambos se verán reflejados en nuestras expresiones artísticas, favoreciendo a: la integración de la clase dominante, en este caso los humanos²⁰. Se legitima el orden especista, estableciendo distinciones jerárquicas (humano/animal) y produce una integración ficticia de los humanos o de la sociedad (pues a muchos humanos realmente no se les integra en la categoría “humano” ya que las definiciones generalizantes son esencialistas, excluyendo así a la diversidad

¹⁹ Hablo de una forma generalizada de la globalización y la cultura occidental.

²⁰ Aquí entiendo “clase” como Bourdieu y no como Marx, es decir como un grupo posicionado en la red de relaciones de poder no solo basándose en los factores económicos. De esta manera me permite considerar a los animales como un grupo político, aún y cuando Bourdieu nunca lo haga. Los animales no humanos pueden tener capital simbólico en tanto el valor que las personas le adjudiquen a sus vidas, capital social en tanto sean compañeros o familia de ciertas personas y capital económico en caso de que sean herederos de una fortuna, su situación es muy parecida a la de una persona con ‘discapacidades’ o un bebé con tutores, ya que su capital y el uso que se les dé depende de sujetos y factores externos.

humana²¹). Finalmente, inmoviliza en este caso no a la clase dominada sino a los humanos que pueden luchar por ellos. El efecto que tiene esto en los animales no humanos o humanos 'animalizados' es su inmovilización a través de la negación de su condición de sujetos políticos con intereses.

Si bien las teorías de Collins, Bourdieu y Marx siempre hablan de relaciones de poder interhumanas, pues no fueron pensadas con y para los demás animales, podemos retomar elementos de ellas. Resulta claro que la cultura dominante, el dominio hegemónico del poder y el poder simbólico dan forma a las relaciones de poder con los demás animales. Las expresiones artísticas (como las caricaturas) son parte de la cultura, como medios de producción y reproducción simbólica, no solo involucran políticamente -y éticamente- a los humanos sino también a los no humanos. Si el poder simbólico o el dominio hegemónico del poder atraviesan a los demás poderes/dominios (económico, social y cultural/ estructural, interdisciplinario e interpersonal), es un ámbito al que se le debe prestar atención para generar cambios radicales en nuestras formas de relacionarnos con el mundo y quienes lo habitan. "La opresión y la resistencia permanecen intrincadamente vinculadas, de modo que la forma de uno influye en la del otro"²² (Collins, 2002, p.274). Si desvelamos cómo funciona la opresión desvelamos formas de cambiarla, en este caso, posibilitar leer las formas en que se expresa el especismo en las animaciones posibilita crear resistencias en ellas

No hay comunicación arbitraria, neutra o carente de relaciones de poder (Bourdieu, Inda y Beneitez, 2001). Las animaciones pueden ser consideradas como mero entretenimiento, pero están plagadas de significados y visiones del mundo, son dispositivos simbólicos. Son producidas por un conjunto de personas- con posturas éticas, políticas y morales - para comunicar algo. En las caricaturas se manifiestan y se aprenden valores sociales y culturales, se plasman conceptos, ideologías, procedimientos, actitudes, normas y pueden detonar en el espectador la reflexión sobre

²¹ Más adelante con el enfoque de la interseccionalidad se verá que el especismo se expresa en la discriminación de humanos animalizados y por tanto inferiorizados.

²² Traducción propia de "Oppression and resistance remain intricately linked such that the shape of one influences that of the other"

el mundo que le rodea (Rajadell Puiggròs, Pujo & Violant Holz, 2005), es decir son parte de la educación.

Las animaciones usualmente, con ciertas excepciones, forman parte de la educación informal (López, 1996), ya que son un medio de educación que no suele estar estructurado en función de un plan de estudio y casi siempre se interactúa con ellas con el objetivo de entretenerse. Entre algunos de los efectos, usos y procesos que detonan, encontramos que profesores han utilizado la animación como herramienta para la educación ambiental (Sánchez, 2014), otros han identificado la gran capacidad de las caricaturas (personajes de animaciones y mascotas de marcas) de influir en las dietas de los niños tanto de forma positiva como negativa (Kraak & Story, 2015). Las caricaturas son un referente cultural para los niños, en ellas se reproducen roles de género y se generan vínculos identitarios con los personajes (Chacón, 2011), a veces los niños los imitan e influyen en su comportamiento, incluyendo contenidos violentos (Hassan & Daniyal, 2013).

La animación inicialmente tenía como principal público las y los niños, hoy en día hay productos para todas las edades, algunas son categorizadas como familiares y otras para adultos. En el caso de la animación para adultos, cada vez hay más estudios especialmente enfocados al análisis teórico de su contenido²³, sin embargo, faltan estudios sobre los impactos de las animaciones en adultos²⁴. Ante la evidente influencia de las caricaturas animadas en nuestra sociedad, no es trivial preguntarnos y analizar sus contenidos. Especialmente el tema de la representación animal es relevante en ellas, ya que continuamente aparecen muchos personajes animales no humanos o con características de ellos. Por ejemplo, están las producciones de Disney, Hanna Barbera, Dreamworks, entre muchos otros.

¿Pero cómo se presentan los animales en las caricaturas y cómo leemos esas presentaciones? La cuestión es que la *educación especista* es parte del proceso de

²³ Cfr, Para consultar estudios ir a revistas de cine y animación como: Mechademia, Animation Studies, Animation: An Interdisciplinary Journal, entre otros.

²⁴ Algunos estudios de este tipo pueden ser identificados dentro de los estudios psicológicos y cognitivos en intersección con estudios cinematográficos.

socialización (Guerrero, 2013)²⁵ . Esta educación nos lleva al establecimiento de un marco interpretativo²⁶ especista dominante pues nos valemos de ese marco hegemónico que, muchas veces, actúa como filtro por medio del que “leemos” el entorno. El marco interpretativo incluso hace que a veces no notemos lo problemático de una representación. Si las animaciones son parte de la socialización y si en ellas aparecen muchos animales y el especismo es la norma y por tanto el marco interpretativo responde a esto, entonces es un campo que merece prestarle atención y deconstruirlo.

Reproducir el antropocentrismo y especismo a través de medios masivos como la animación reafirma la relación de inferioridad de los animales no humanos respecto a los humanos -u otra categoría- en el imaginario social y en nuestras prácticas. Por esto, es importante preguntarnos qué implicaciones tiene las representaciones de los animales (humanos y no humanos) o lo animal en animales reales, biológicos. La diversidad e imágenes de animales corresponde al reflejo de los deseos culturales de esas imágenes, lo que se traduce a un potencial simbólico tan diverso como las culturas (Burt, 2002). Ciertamente hay múltiples concepciones y significados en las representaciones de los animales, pero lo que resulta importante es analizar esos significados y formas de representarles en términos éticos, identificar relaciones de poder que se generan en y con ellas. ¿Qué consideración moral se adjudican a los animales? ¿por medio de qué elementos se les atribuyen valores, significados y consideraciones morales a los animales? Podemos encontrar formas de inferiorizar, discriminar y agredir (formas especistas) o formas de respetar, amar e incluir a los otros animales yendo en contra de la norma especista (formas antiespecistas).

Ser críticos es necesario para eliminar narrativas discriminatorias y generar formas más respetuosas de ver y pensar a los animales. Destruir el “poder de imposición simbólico

²⁵ Guerrero acuña el concepto de educación especista y se enfoca al especismo antropocéntrico.

²⁶ Retomo esta idea del argumento de Michel Foucault en el que detalla cómo, a través de diversos dispositivos, se configuran regímenes de sentido que establecen lo que entendemos como “normal”. A este conjunto de técnicas, se les denomina procesos o “procedimientos de normalización”; ver Castro, E. (2004). El vocabulario de Michel Foucault. Buenos Aires: Prometeo, 3010.

fundado en el desconocimiento supone la toma de conciencia del arbitrario, neutraliza el poder de desmovilizar, como el discurso heterodoxo, poder actualizar el poder potencial de las clases dominadas” (Bourdieu, Inda y Beneitez, 2001, p. 99). Pero ¿Cuáles son estas otras formas más respetuosas? ¿Qué se está haciendo hoy en día y qué preguntas tendríamos que hacerles a esos materiales?

Antecedentes de un Cine Antiespecista

Me preguntaba por cuáles son los referentes de un cine antiespecista ¿qué se ha entendido por antiespecismo en el cine? ¿cómo se plasma en pantalla? El cine posicionado desde ahí o que se le posiciona ahí, ¿cómo es? Existen las categorías de cine de mujeres, cine feminista y cine ambiental, pero no existe cine antiespecista, no hay una categoría formal ni de uso común. Se usan diversos nombres “cine antiespecista” “cine vegano” o “cine animal/ animalista”. El término de *cine feminista* aún y cuando sea una categoría informal y sea poco usado en la academia, es una categoría que se entiende con facilidad, que se busca en internet y que incluso existen varios festivales de cine alrededor del mundo. Podemos intuir que los materiales insertos en esa categoría tienen algo que ver con la liberación de las mujeres. El cine ambiental o ecofilm también tiene su nicho en festivales y en el mundo académico con esos mismos nombres.

En una búsqueda en internet se hallaron cuatro festivales de cine animalistas/veganos/antiespecistas: el “Festival CINE ANIMAL” (en Bogotá, Colombia), el “Animal Film Festival” (en California, Estados Unidos), “Ottawa International Vegan Film Festival” (en Ottawa, Canadá) y el Festival de Cortos Veganos Amateur (en Almería, España). ¿Qué tipo de contenido tienen? ¿Qué características tienen los productos audiovisuales denominados como “cine vegano”, “cine antiespecista” o “cine animal”? Estos productos fílmicos han sido principalmente reportajes y documentales ya sean largometrajes o cortometrajes que hacen visible el especismo, exponen impactos de la industria animal, o invitan al veganismo por cuestiones éticas, ambientales y de salud. Por ejemplo, *Earthlings* (2005), *Cowspiracy* (2014), *Forks over knives* (2011), *Vegucated* (2011), *The Cove* (2009) y la lista puede seguir por varios párrafos.

También existen dramatizaciones que se enfocan a hacer conexión entre la comida de origen animal y los animales de donde proviene, por ejemplo, Casa de Carne (2018) y La Mirada Circular (2010). Y de forma menos común se encuentran algunas películas más dirigidas al entretenimiento como el drama de Okja (2017), Conducta animal (2018), White Dog (2014) y películas animadas como Ferdinand (2017), Chicken Run (2000) o Buscando a Nemo (2003). Mucho del formato de este cine, son los cortometrajes, pues las mismas organizaciones animalistas los producen para visibilizar a los animales. Muchas de las animaciones antiespecistas están en formato corto y suelen tener más diversidad de temas e historias en comparación con los documentales y largometrajes.

A grandes rasgos, el cine antiespecista/vegano/animal²⁷ se ha enfocado a visibilizar y cuestionar los procesos de explotación y discriminación animal mediante el documental, pues ha sido una herramienta muy utilizada en el activismo para generar procesos éticos reflexivos en los espectadores de manera inmediata. Sin embargo, son contenidos a los que no se acerca una persona fácilmente, a menos que haya un interés previo en el tema o es incidental su exposición al video. Pues suelen ser alusivos al tema alimentario o a mostrarse escenas con violencia hacia animales en mataderos, cacería, experimentación, entre otros.

¿Estaremos dejando de lado producciones que combaten el especismo desde la deconstrucción de la dicotomía humano-animal y otros temas además de la explotación animal? ¿Estaremos dejando de lado los contenidos que no van en contra del especismo pero que muestra animales desde estéticas y formas que les figura como sujetos? ¿Cómo una metodología como la que se propone aquí nos permitirá entender mejor las producciones animalistas y antiespecistas y ampliar sus bordes? ¿Y cómo posibilita más cine inclusivo con la diversidad animal?

²⁷ El cine animal es una categoría más abierta que tal vez no siempre es antiespecista.

Antecedentes del Análisis Crítico sobre la Representación de los Animales No Humanos

¿Qué estudios se han realizado sobre la representación visual y audiovisual de los animales? y ¿en qué se han enfocado? ¿Cuáles me son útiles para estudiar las formas de establecer o reproducir relaciones de poder especistas con los animales en estos medios? ¿Se han generado animaciones con la intención de enfrentar discriminaciones animales y en qué se diferencian de los materiales audiovisuales especistas?

Existen diversos estudios enfocados en describir y analizar a los animales no humanos y su situación en el mundo -con especial énfasis en su relación con los humanos. Entre ellos se encuentran los Estudios Animales (EA), Estudios sobre la Relación Humano-Animal (ERHA), Antrozología y finalmente Estudios Críticos Animales (ECA)²⁸. Los primeros tres son muy parecidos entre sí y suelen agruparse, por lo que a lo largo del texto usaré los términos según la fuente citada. Los ECA se han construido en tensión y diferenciación con los otros estudios (Taylor & Twine, 2014).

Los anteriores estudios surgen del aumento del “interés académico, de activistas y personas en general sobre nuestras relaciones con los animales no humanos a partir de las publicaciones de Peter Singer (Animal Liberation en 1975) y posteriormente de Tom Regan (The Case for Animal Rights, 1983)” (Shapiro & DeMello, 2010, p. 307)²⁹. Esto generó un contexto de visibilización animal, haciendo notable la poca atención que

²⁸ En el texto de Taylor y Twine los nombres de los estudios son en inglés: Animal Studies, Human Animal Studies, Anthrozoology y Critical Animal Studies respectivamente. Es raro encontrar sus nombres en español por ejemplo, Human Animal Studies no tiene una traducción estándar, se pueden encontrar escasamente como Estudios Humano-Animal, sin embargo consideré más adecuada la traducción de Animals and Society Institute en su web en español: “Estudios sobre la Relación Humano-Animal”. Las denominaciones- de estos estudios- en español son diversas y difusas, a excepción de los Estudios Críticos Animales, pues ha tenido más solidez la configuración de este campo en Latinoamérica y países hispanohablantes. The Institute for Critical Animal Studies generó un nodo en Latinoamérica llamado “Instituto Latinoamericano de Estudios Críticos Animales” (ILECA). Este mismo instituto fundó la Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales, la primera revista en su género, en español y portugués, impulsada por investigadores e investigadoras de diversos países, y creó la Editorial Latinoamericana Especializada en Estudios Críticos Animales. La revista cuenta con un enfoque trans e interdisciplinario, buscan dar a conocer sus investigaciones, ensayos, obras de arte, fotografías y libros producidos con la intención de luchar por la liberación animal. Consultado en: <http://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/about/history>

²⁹ Traducción propia de: “With the publication of Peter Singer’s Animal Liberation (1975), followed by Tom Regan’s The Case for Animal Rights (1983), there has been a burgeoning interest in animals among academics, animal advocates, and the general public.”

prestamos a los animales no humanos a pesar de su gran presencia en el mundo, en la cultura y en la sociedad humana (2010).

La proliferación del enfoque animal ha permeado hacia muchas disciplinas, como la filosofía, geografía, historia, psicología, antropología, sociología, estudios de género, estudios culturales, ciencias políticas, entre otras, consolidándose un ámbito interdisciplinario (Shapiro & DeMello, 2010; Taylor & Twine, 2014; Almirón & Cole, 2015). Este crecimiento fue posible en gran parte gracias a las académicas feministas de los años setenta, quienes al corregir el androcentrismo (el centrismo en los hombres) en la investigación, facilitaron a los académicos de ERHA insertar lo relativo a los animales en distintas disciplinas (Shapiro & DeMello, 2010).

Inicialmente se desarrollaron los estudios desde las humanidades con énfasis en la filosofía, a través del cuestionamiento ético de la valoración animal. Esto impulsó la búsqueda y aportación de datos empíricos desde las ciencias duras sobre las relaciones humano-animal y de la explotación animal. A su vez, las ciencias sociales y las humanidades más interpretativas, en especial desde reflexiones postmodernistas y posthumanistas, profundizaron en los temas en los que descansan estas relaciones, adentrando así al tema de la "cuestión del animal" y reflexiones sobre las razones que soportan las formas en que pensamos a los animales no humanos. En esta misma línea, se da lugar al cuestionamiento de las categorías contrapuestas animal/humano y naturaleza/cultura (2010).

Algunos autores como Shapiro y DeMello consideran a los ECA una corriente más de ERHA, pero otros autores no coinciden, principalmente por razones éticas y políticas. A pesar de su origen simultáneo, producto del contexto emergente en el interés de los animales no humanos, y los cruces entre los distintos estudios, se desenvuelven política, social y académicamente de forma distinta.

En los ECA son centrales las cuestiones éticas y políticas con los demás animales, generan conexiones entre activismo y la academia, poniendo principal atención en el trato y sufrimiento animal (Taylor & Twine, 2014) y en la eliminación de la explotación

animal (Shapiro & DeMello, 2010). Por ende, hace crítica de todo aquello que propicia su condición de explotados, incluyendo el sistema económico capitalista y otros sistemas de dominación como el racismo (Almirón & Cole, 2015). En cambio, los EA generan investigaciones de todo tipo sobre los animales pero no está el factor crítico, su propósito es principalmente teórico (Taylor & Twine, 2014). Es decir, estudian la conciencia animal, las relaciones históricas entre humanos y el resto de la fauna, cuestiones relacionadas a la geografía animal, simbolismo animal y muchos otros temas, pero no los problematizan o inscriben en la liberación animal.

Muchas investigaciones de los ERHA se centran en los humanos y los beneficios producto de las relaciones con el resto de los animales (Shapiro & DeMello, 2010). Un ejemplo de lo anterior serían los estudios que se enfocan en los beneficios de las terapias con delfines, caballos, perros u otros animales, en personas con problemas de salud o capacidades diferentes o en estudios centrados en la presencia de animales en las culturas humanas.

A causa de los EA antropocentristas y aquellos que no aportan a la liberación animal, es que resulta importante diferenciarlos de los ECA. Sin embargo, no hay una división total entre ellos, hay académicos que se mueven en las distintas áreas o algunos incluso inscriben un trabajo bajo el nombre de EA, teniendo discusiones y herramientas críticas en favor de todos los animales.

Los Estudios Críticos Animales y de Medios

A partir de la ola posthumanista de estudios sobre los animales “surge un criticismo literario centrado en lo animal, aplicado a la ficción y a las artes visuales” (Shapiro & DeMello, 2010), que se va desarrollando desde muchas miradas, algunas priorizando lo teórico y otras lo crítico. Desde estos estudios se ha ido consolidando poco a poco el campo de *Estudios Críticos Animales y de Medios (ECAM)*³⁰, es un campo muy reciente y surge de la convergencia entre los ECA y los Estudios Críticos de los Medios (ECM). Se

³⁰ El nombre original de estos estudios es en inglés *Critical Animal and Media Studies*. Al ser un campo muy nuevo no hay trabajos en español que utilicen esa nomenclatura.

encuentra en un estado germinal con mucho potencial de temas de investigación. En 2015, Almirón y Cole hicieron la primera antología de dicha convergencia en el texto de “Critical animal and media studies: Communication for nonhuman animal advocacy”. De acuerdo con este texto, el campo de análisis de ECAM es lo relativo a *las cuestiones éticas y políticas de la información mediada y comunicación en relación con los animales*. Es decir, todo lo planteado en el apartado anterior sobre la reproducción simbólica del especismo en los medios audiovisuales está inscrito en este campo analítico.

ECM y ECA tienen en común su base crítica y búsqueda de la abolición de los sistemas de dominación, discriminación, poder y control, pero los primeros han mantenido una centralidad en las opresiones intra-humanas (2015). Los ECAM han retomado las perspectivas que nutren los ECM -la teoría crítica, los estudios culturales y la economía política crítica de la comunicación- (2015) desde una perspectiva antiespecista. Los estudios culturales en ECAM, se han basado en disciplinas tales como “estudios ambientales, estudios étnicos, estudios de mujeres y de género, estudios de medios y culturales para interrogar preguntas como la siguiente *¿cómo impactan las representaciones de animales, aparte de los humanos la vida de animales reales?*” (Merskin, 2015, p.12).³¹

A pesar de que no hay muchos trabajos enunciados como ECAM, existen estudios críticos de las formas en las que se posicionan éticamente a los animales en diversos medios de comunicación (Almirón y Cole, 2015), incluyendo el análisis de periódicos, libros, noticieros, películas, radio, entre otros medios. Los primeros autores en incluir la comunicación o medios en los enfoques de ECA se dirigió a la representación de los animales en el arte, cine y la cultura visual, centrándose inicialmente en la representación animal y en los animales ‘salvajes’, pero los ECAM lo consideraron limitado. Desde este nuevo campo se han buscado nuevos enfoques, marcos teóricos y filosóficos y tienen mayoritariamente un enfoque hacia los animales “no salvajes” (animales compañeros, ‘domésticos’) “ya que constituyen el mayor número de animales explotados y torturados en nombre de los intereses humanos, y suelen ser los más

³¹ Traducción propia de: “CAMS is a critical cultural studies-based field that draws on the knowledge of disciplines such as environmental studies, ethnic studies, women and gender studies, and media and cultural studies to interrogate questions such as how do representations of animals other than humans impact the lives of real animals?”

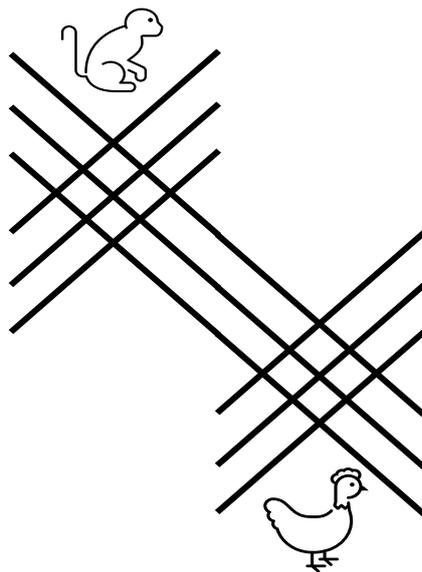
descuidados en la investigación académica” (2015, p.3). Actualmente los trabajos que son precedentes más directos de ECAM son los de Carol J. Adams³² y Joan Dunayer (2001)³³, orientados al papel desempeñado por el uso del lenguaje de los medios masivos que legitiman o invisibilizan una opresión (p. 2-3).

Como elemento clave de los ECAM es la integración de la mirada interseccional en sus abordajes, como marco teórico y epistemológico. De acuerdo con Merskin (2015) la interseccionalidad posibilita sacar desde la raíz el antropocentrismo en la comunicación. Es clave en el diálogo entre disciplinas y sistemas de opresión y en la elaboración de la propuesta metodológica.

³² Los textos correspondientes son: 1) Adams, C. J. (1990). *The sexual politics of meat: A feminist-vegetarian critical theory*. New York, NY: Continuum. 2) Adams, C. J. (2003). *The pornography of meat*. New York, NY: Continuum.

³³ Dunayer, J. (2001). *Animal equality: Language and liberation*. Derwood, MD: Ryce.

INTERSECCIONALIDAD COMO MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO



El objetivo de este capítulo es desvelar de qué manera la interseccionalidad, un marco originalmente feminista, puede aportar conceptos y acercarnos a herramientas que permitan detectar relaciones de poder especistas en las animaciones y con ello generar una metodología con este fin. Se explica en qué consiste la interseccionalidad y cómo los animales son sujetos a los que se les puede y debe prestar atención desde esta mirada que vincula opresiones. Posteriormente se describirán elementos que configuran la lógica de dominación. Dichos elementos son la base para la elaboración de la metodología ¿cómo se expresan en las animaciones en relación con los animales? Finalmente se dará paso al desarrollo de la metodología, retomando los conceptos, perspectivas y herramientas de la interseccionalidad y análisis de dominaciones.

La Interseccionalidad

La interseccionalidad es un término acuñado por Kimberlé Williams Crenshaw (1989) para nombrar la existencia e interacción de discriminaciones múltiples en una persona o grupos de personas y las experiencias emergentes que resultan de ello. Su planteamiento surge, como una postura crítica desde el feminismo negro (Black feminism) ante las deficiencias de las políticas antidiscriminatorias que responden al carácter hegemónico del movimiento antirracista y feministas. Dichas deficiencias y limitaciones estaban relacionadas al hecho de que las discriminaciones sexual y racial eran definidas en función de las experiencias de aquellos que eran privilegiados por sus características sexuales o raciales dentro de cada grupo, mujeres blancas y hombres negros respectivamente. Y se mantenían como dos categorías independientes, lo cual no permitía el reconocimiento ni atención de las experiencias que solo las mujeres negras tienen al pertenecer a ambas categorías.

Crenshaw le da nombre a algo que ya se estaba identificando y problematizando no solo por los colectivos y pensadoras feministas en Estados Unidos en las décadas de 1970 y 1980, sino que también por diversas personas de otras temporalidades y contextos geopolíticos. De acuerdo con Viveros Vigoya (2016) en Francia a finales del siglo XVIII Olympia de Gouges y en Estados Unidos 1852 Sojourner Truth establecieron analogías entre las mujeres y los esclavos. Así también el sociólogo estadounidense W. E.B. Du

Bois en 1903 planteó la realidad social de los negros como una raza pobre (intersección de racismo y clasismo). En latinoamérica, en 1899 la peruana Clorinda Matto de Turner señaló la vulnerabilidad de las mujeres indígenas por su condición étnico-racial y de género, en Brasil se promovió la teoría de la tríada de opresiones raza-clase-género. Fue Patricia Hill Collins quien enuncia la <<interseccionalidad>> como un paradigma y después Ange Marie propuso la formalización de este paradigma (2016). La diversidad geopolítica relativa a la identificación de opresiones interconectadas o experiencias de discriminación múltiples, ha influido en las perspectivas o creación de las diversas corrientes y debates sobre la interseccionalidad que aquí no quedarán plasmadas.

Retomando a Patricia Hill Collins (2002), la interseccionalidad abarca desde el nivel micro social de organización -esto comprende las cuestiones personales, las vivencias, configuración las identidades, relaciones interpersonales, acciones cotidianas-, hasta el nivel macro-social de organización entendido como lo estructural y sistémico, es decir las instituciones, organización y manejo de las opresiones. Y por último también se encuentran las ideologías, conciencia y aspectos culturales que atraviesan los distintos niveles. Algunos académicos entienden la raza, la clase y el género como sistemas que se intersectan y otros como categorías que se intersectan (Viveros Vigoya, 2016). Es parecido a la situación de la especie como categoría y especismo como perspectiva y discriminación o como un sistema opresivo. Podemos hablar de la categoría raza, racismo como discriminación y racismo institucionalizado como orden de dominación.

Desde la interseccionalidad se han mencionado otras categorías sujetas a las relaciones de poder, como la edad, la sexualidad, la religión, las habilidades físicas, la nacionalidad, etnia o lugar de origen (Collins, 2002; Crenshaw, 1989), entre otras. Sin embargo, todas estas categorías estaban dentro del marco de opresiones interhumanas, los animales no humanos no figuraban en el mapa de opresiones o al menos no para la mayoría, incluso hoy en día se mantiene esa tendencia. Como ya se explicó en el apartado de definiciones de especismo, no solemos discriminar a un animal solo por su especie.

Tanto animales humanos como no humanos somos atravesados por diversas categorías. Un perro categorizado como "raza pitbull" está expuesto en ciertos contextos a un trato

diferente que un perro de “raza pug” o uno que “no sea de raza pura”. El pitbull es más vulnerable a utilizarse en peleas o a que alguna agresión suya sea castigada con más severidad por ser catalogado como un perro de una raza peligrosa. Asimismo, la disposición de una persona a adoptar un perro sin una pata o de edad avanzada probablemente no será igual que la de un perro con todas sus patas y cachorro.

Los estudios interseccionales ayudan a ver cuáles categorías o identidades están marcando una diferencia en las relaciones de poder en una situación específica. No se centran en las categorías por sí mismas, sino en cómo éstas y “su contenido específico dependen de la dinámica particular en estudio o de interés político” (Cho, Crenshaw y McCall, 2013:) Es decir, las categorías a las que pertenecemos no nos posicionan per se en cierto lugar en las relaciones de poder en todas las situaciones, no son determinantes, son relacionales y construidas. Efectivamente hay sistemas que marcan tendencias -como el heteropatriarcado y el especismo- pero no son universales.

Así entonces la interseccionalidad se va a entender como *una perspectiva teórica, metodológica y política (Viveros Vigoya, 2016) que estudia las relaciones de poder (Méndez, 2014) a través del análisis de las relaciones entre distintos sistemas y categorías de subordinación-opresión.*

El sistema especista y las categorías de especie animal o simplemente de “lo animal” pueden incluirse en las relaciones interseccionales. Es decir, el especismo vinculado al racismo, sexismo, clasismo, capacitismo y demás sistemas. ¿Cómo se vinculan? ¿Qué herramientas puede aportar la interseccionalidad para identificar relaciones especistas en las animaciones? ¿Cómo se establecen posiciones/relaciones de poder en el aparato cinematográfico de la animación y los elementos que lo conforman?

En el siguiente apartado explicaré ciertos elementos que comparten los procesos de dominación y que han sido enunciados como tal desde corrientes como el ecofeminismo. Sabiendo cómo se vinculan los sistemas y categorías (sus puntos en común) se puede configurar una metodología para identificar el especismo en las animaciones. Desde la interconexión de las opresiones se puede suponer que es posible

retomar herramientas, conceptos y tesis de los estudios críticos de los medios -en especial del cine- originalmente antropocéntricos. El análisis crítico de las dominaciones y discriminaciones interhumanas en el cine son previos a los ECAM, retomar esos estudios puede resultar muy enriquecedor, ¿los estudios fílmicos -feministas, decoloniales y en general críticos- cómo han identificado las relaciones de poder en el cine y cómo han construido nuevas propuestas para la creación de un cine más inclusivo?

Elementos Comunes entre Procesos de Dominación

Diferencias, Dualismos jerárquicos y Lógica de dominación

Desde el ecofeminismo se han identificado procesos comunes de la dominación de las mujeres, la naturaleza y -aunque no muchas ecofeministas lo enuncian- también de los animales (Puleo, 2015; Sesma, 2015). Karen J. Warren (2004) identifica 3 rasgos que explican, justifican y preservan las relaciones de dominación: 1) un pensamiento evaluativo y jerárquico, es decir la valoración de algo o alguien como superior e inferior. 2) dualismos de valores o en otras palabras las dicotomías jerárquicas, entendidas como la oposición y valor jerárquico de dos categorías; y 3) la lógica de dominación, como la estructura argumentativa que justifica la dominación, con base en una característica que tiene el que domina y carece quien es dominado.

Las características o elementos evaluados, jerarquizados y utilizados como justificación pueden variar de una cultura a otra o contextos, pero hay ciertos marcos predominantes. En el especismo antropocéntrico-, la dicotomía humana/animal es fundamental (Ávila Gaitán, 2017; Fernández Aguilera, 2019). Consiste en la definición de lo animal en contraposición de lo humano, estableciendo las características animales como defectos hace que las características humanas sean positivas, pasando a establecerse la jerarquía de lo humano como superior y lo animal como inferior (Sesma, 2015). Aún y cuando hoy en día, gracias a los aportes de Darwin de la teoría evolutiva, los humanos nos identificamos como animales, sin embargo “siempre existe un algo

más que hace al humano más que animal, superior y soberano” (Ávila Gaitán, 2017, p.142). Eso extra son las características que le adjudicamos a los humanos como superiores, como puede ser la razón y ciertas capacidades psicológicas, la cultura, la posesión del alma, entre otras que ya se mencionaron en el apartado de especismo como perspectiva.

El mecanismo de infravalorar lo animal ha hecho que todo lo que tenga características “animales” sea inferiorizado, y a partir de ello se justifica la dominación de grupos humanos que se les sitúa en la animalidad o más cercanos a ella, como ha sucedido con las mujeres (Sema, 2015). Lo mismo ha pasado con ciertas etnias o “razas” humanas que se les ha situado cercanos a la animalidad para ser dominados (Deckha, 2008) de ahí que el especismo no solo opera sobre los animales no humanos sino sobre la animalidad, incluyendo la de los humanos. El especismo tratará de controlar, subordinar e incluso eliminar todo lo que hay de animal en los seres humanos (Ávila Gaitán, 2016 y 2017). Las distintas dicotomías jerárquicas que se han generado principalmente en la cultura occidental suelen estar interrelacionadas, los elementos considerados superiores se relacionan entre sí y los inferiores se relacionan entre sí (Sesma, 2015). Por ejemplo, las dicotomías presentadas en la Tabla 2, corresponden al pensamiento o cultura occidental predominante antropocéntrico y heteropatriarcal, pero no son universales, ni las categorías ni su contenido, ni las jerarquías, ni sus relaciones. Son persistentes en muchos lugares, pero como ya mencionó Cho, Crenshaw y McCall (2013), la atención de la interseccionalidad no está en las categorías per se, está en su contenido y en sus relaciones.

¿Pero quién define lo que es animal y lo humano? ¿Quién define qué es lo superior o lo inferior? Es aquí donde se movilizan los poderes y los discursos, aquellos que están en el poder o quieren estar en el poder enuncian sus cualidades o las que cree tener como superior respecto a un otro sobre el que dominan o quieren dominar. Desde la lógica patriarcal la mujer se le ha situado más cerca de la naturaleza y a la naturaleza se le ha situado como femenina, a ambas se les considera inferiores a los hombres, lo masculino y a la cultura (Puleo, 2015), las dos son dominables, explotables, y los animales (no humanos) forman parte de esa naturaleza explotable. Las dicotomías desde el antropo-

andro-centrismo³⁴ han posicionado al hombre en contraposición a la mujer. El hombre se le define como ser racional, cultural, capaz de separar sus emociones de la razón, no animal, es un ser espiritual, un sujeto activo. En cambio, a las mujeres se les ha situado como seres irracionales, pasivas, con una función corporal pues su cuerpo está en espera de la semilla del hombre, no es sujeto, es objeto cercano a lo animal y naturalizada (2015).

Tabla 2. Dicotomías jerarquizadas e interrelacionadas de la cultura occidental hegemónica

Categorías superiores	vs	Categorías inferiores
Humano		Animal
Centro		Periferia
Hombre - masculino		Mujer - femenino
Activo/voz		Pasivo/silencio
Mismo		Otro
Sujeto		Objeto
Cultura		Naturaleza
Moderno/civilizado		Primitivo/incivilizado
Mente		Cuerpo
Racional/razón/cuerdo		Irracional/emoción/locura
Objetividad		Subjetividad
Intelecto		Afectividad
Pureza/blanco		Impureza/negro
Público		Privado
Animal doméstico		Animal salvaje
Sintiente		No sintiente
Normal		Anormal
Heterosexual		Homosexual
Carne		Vegetal
Cis		Trans

Fuente. Elaboración propia a partir de los textos de: Adams, 2016; Fernández Aguilera, 2019; Rodríguez Carreño, 2016; Foucault, 2000; Ávila Gaitán, 2017; Puleo, 2005; Sesma, 2015; Deckha, 2008.

³⁴ Ver: García, R. V., & Fernández, M. S. (2017). Antropo (andro) centrismo y especie. Ideología y naturalización del especismo en tiempos liberales. EUNOMÍA. Revista en Cultura de la Legalidad, 26-38. Este centrismo es un paradigma de referencia hegemónico y normalizado, en el que no solo el especismo es parte del antropocentrismo, sino que también es parte de un androcentrismo (el hombre como centro). Lo andro además de humano varón, se asocia con “otras características como ser adulto de raza blanca, pertenecer a la clase media o alta de un país occidental de tradición cristiana, poseer unas determinadas capacidades o características físicas, psíquicas o sexuales” (p.33)

Nuevamente es visible la intersección e interrelación de las categorías que nos posicionan, ¿qué categorías se nos adjudican a animales humanos y no humanos y cómo están posicionadas y nos posicionan en las relaciones de poder? La lectura de las dicotomías y la lógica de dominación ayudan a marcar la base de la metodología. ¿En cierta película, serie, cortometraje animado existen lógicas de dominación con los animales? ¿qué categorías se les asocia y cómo están valoradas? ¿están en contraposición de otras categorías? ¿la categoría animal o lo animal es usado en un sentido peyorativo?

El reconocimiento de la racionalidad, sintiencia, agencia o cualquier cualidad que se ha negado a alguien y que “casualmente” se ha posicionado del lado superior, no es para constituirnos como sujetos a través de posicionarnos del lado superior de las dicotomías, es para romper con ellas, para reconocer nuestra complejidad como sujetos. Así como no reconocer el género es permanecer en la ideología de género ³⁵ (De Lauretis, 2000), no reconocer las dicotomías es permanecer en ellas, porque el orden las marca, esto siempre y cuando el reconocimiento sea para la construcción o identificación de otros lugares posibles. Desde los ECAM se busca romper las dicotomías (Merskin, 2015), generar un marco de producción de un cine animado no especista y antiespecista incluiría lo anterior. Pero ¿cómo podemos identificar dicotomías o inferiorización de los sujetos pertenecientes a ciertas categorías? y al mismo tiempo ¿cómo podemos romper con ellas?

La interseccionalidad permite ubicar opresiones en los animales mediante las conexiones entre dominaciones, además abre la posibilidad de retomar herramientas analíticas que puedan proporcionar los estudios de la teoría feminista del cine (feminist film theory) o cualquier estudio crítico de los medios visuales/ audiovisuales. Identificar cómo la crítica feminista del cine ha desvelado formas en las que se inferioriza a las mujeres nos puede ayudar a desvelar formas en las que se inferioriza a los animales y a cualquier sujeto. También permite identificar discriminaciones animales en tanto que a

³⁵ La ideología del género es entendida por De Lauretis como la construcción -social e histórica- de lo masculino y femenino como géneros opuestos en la que la femineidad se define a partir de y en contraposición de lo masculino. Plantea que podemos nombrar esa realidad gracias a la creación de la categoría de género en la teoría feminista.

veces su discriminación no se puede entender sin el análisis de las otras opresiones porque se co-constituyen en ciertos contextos o situaciones (Deckha, 2008). A veces no hay especismo sin racismo y viceversa. Tomar en cuenta las relaciones entre distintas categorías permite identificar aquello que no es visible a simple vista.

Lo Visible e Invisible

Lo visible e invisible es una dicotomía que se ha utilizado para marcar diferencias, agencias, definir sujetos y objetos, a través de su análisis pueden desvelarse relaciones de poder. Foucault (2000) reconoce los mecanismos de poder de la visibilidad e invisibilidad³⁶ sobre lo normal, que tiene el poder, y lo anormal, lo que o quien está sujeto a ese poder.

De acuerdo con Foucault tradicionalmente el poder es lo que se ve, lo que se muestra o manifiesta, es el ejemplo a seguir el que tiene los reflectores encima para resaltar el sujeto ideal, y aquellos sobre quienes se ejerce el poder se mantiene en la sombra, pues es lo indeseado, lo enfermo que tiene que desaparecer o tratarse. Sin embargo, se puede revertir esto a través de la mirada examinadora, ahora quien está en la luz es objeto de mirada e información, es analizado, medido, fragmentado, disciplinado, “su iluminación garantiza el dominio del poder que se ejerce sobre ellos” (2000, p.192). Esta alternancia nos permite ver que la valorización (superior, inferior) de las categorías - como visible vs invisible, luz y sombra- es intercambiable, lo mismo podría pasar con más categorías. Habría que identificar qué otras categorías se asocian a la visibilidad o a la invisibilidad que nos permitan ver en qué posición se encuentran, a partir de esto surgen las siguientes preguntas guía:

- ¿Quién es visible y cómo se configura su visibilidad?
- ¿Quién es invisible y cómo se configura su invisibilidad?
- ¿Se es visible en tanto sujeto o no-sujeto?

³⁶ La visibilidad o invisibilidad en un sentido más amplio no solo se refiere a la visibilidad mediante el sentido de la vista, sino también el sonido, el texto, diálogos, acción.

- ¿La manera en la que se nos visibiliza o invisibiliza dónde sitúa-en las relaciones de poder- a los animales humanos y no humanos?
- ¿Qué significa ser visible o invisible en determinada situación?

La crítica feminista del cine ha desvelado y tratado de desmitificar los estereotipos de la mujer representada en el cine occidental predominante, se ha construido como un espectáculo, un cuerpo para ser mirado, objeto de deseo, lugar de la sexualidad, como poseedora de una esencia femenina eterna, ahistórica y cercana a la naturaleza (De Lauretis, 1992). En estas construcciones a través del lenguaje cinematográfico es apreciable la reproducción de las asociaciones entre las categorías consideradas inferiores a la mujer como son cuerpo, objeto, pasiva (al ser mirada y no quien mira), naturaleza, ahistórica -no cultural (1992). La mujer puede ser que sea visible en el cine, pero ¿vale la pena serlo si propicia la reproducción de estereotipos y cosificación e infravaloración de las mujeres?, la misma pregunta aplica para todos los animales. Si esta visibilidad solo responde al placer y deseos de los que dominan, no representa una liberación. La forma en que se hace visible o invisible a alguien importa, en las relaciones de esa característica es donde se descubre el valor que le confiere al sujeto.

Referente Ausente

Una forma de invisibilizar sujetos es a través del referente ausente, Carol J. Adams (2016) lo plantea como aquello que hace referencia a alguien pero no está presente, es el sujeto invisibilizado. Los animales son convertidos en ausentes como animales para existir como “carne”, así se omite en nuestro imaginario al animal que fue asesinado. Es una forma de cosificar de situar a alguien en un punto vulnerable. Estas dinámicas pueden generar discriminaciones o violencias múltiples, discriminación del sujeto visible y de quien es invisibilizado, como dice Adams, lo que está ausente remite a un grupo oprimido al mismo tiempo que define otro.

En la caricatura Cow and Chicken (La Vaca y el Pollito por su traducción en latinoamérica), en el episodio “Trabajo de medio tiempo” Vaca y su hermano Pollito - ambos niños de 7 y 11 años de edad respectivamente- quieren comprarse unos

juguetes, para adquirir el dinero deciden conseguir un trabajo de medio tiempo. Vaca elige ir a una granja a vender su leche (ver Secuencia 1), en dicho sitio un “doctor” le pide una muestra de su fluido en un frasco de cristal para evaluar si es de buena calidad y así decidir si la contrata o no. Ella pasa a un cuarto de muestreo, se escucha como sale la leche a chorros de sus ubres y al salir le entrega la muestra al doctor (Imagen 1). Él bebe su leche con evidente emoción diciendo “¡vaya es exquisita!, nunca había probado nada de esta calidad desde que era un bebé”, mientras dice eso da varias palmadas a las ubres de Vaca (Imagen 2). La siguiente escena es de Vaca conectada a las máquinas que le extraen la leche, cobra su dinero y compra su juguete. Casi al final del episodio ella regresa a la granja y el doctor le empieza a besar sus patas, a manera de coqueteo pidiendo a Vaca que le hable en francés a lo que ella contesta: “ay doctor Chunks, apuesto a que le dice lo mismo a todas las vacas”, Vaca lo expresa con evidente gusto de haber recibido esas palabras halagadoras (Imagen 3).

Secuencia 1: Vaca en su trabajo de medio tiempo



Imagen 1, 2 y 3 (de izquierda a derecha). Temporada 1. Episodio 2 Parte B: Trabajo de medio tiempo. Imagen 1 y 2: minutos 8:54 - 9:40. Imagen 3: minuto 11:41

La secuencia contiene un referente ausente, una niña -humana- de 7 años que quiere comprarse un juguete. En las animaciones es muy común utilizar animales antropomorfizados o humanos animalizados, esto puede o no ser especista según cómo se utilice. Aquí la antropomorfización corpórea y su rol social esconden a una niña humana, Vaca es significativa de esos dos sujetos morales. La secuencia de diálogos y expresiones cosifican y sexualizan tanto a la vaca como a una niña.

Para que una vaca pueda producir leche tiene que tener un embarazo, a los 9 meses las vacas pueden tener el cuerpo desarrollado para este proceso biológico. Podría ser entonces factible que Vaca haya estado embarazada, pero esa parte nunca es mostrada, se da por hecho que una “vaca lechera” simplemente da leche. Lo que es visible es una vaca, con deseos infantiles e inocente pero que al mismo tiempo utiliza una faceta adulta cuando se emociona con los halagos del doctor mediante la frase: “apuesto a que le dice lo mismo a todas las vacas”. Si se cambia en la frase “vacas” por “mujeres” es una frase propia de una mujer adulta, no de una niña. La sexualización es “la propensión de adelantar los comportamientos y actitudes sexuales a edades tempranas” (Quezada, 2014, p. 2). Dar actitudes de coqueteo a Vaca, es una forma de sexualizarla y cosificarla. La cosificación como proceso está enmarcado en un escenario heteronormativo de expectativas eróticas y visuales (Halberstam, 2018).

Por otro lado, está un “doctor” adulto, que muestra expresiones corporales y vocales similares a la excitación sexual seguido del tocamiento de las ubres de Vaca, que en un inicio no toca cuando le pide a ella que tome el muestreo de leche, justo antes de esto Vaca le dice que “sería un honor ser ordeñada” por él. Es decir, las ubres pasan de ser de ella a ser de acceso al doctor. Otra sexualización, es cuando el doctor hace un vínculo entre la ubre de la vaca y el pecho de su madre en el momento en que compara la leche de vaca con la leche que alguna vez probó de bebé, asumiendo que de bebé uno toma leche de su madre. Tanto la vaca como la niña que no vemos son sexualizadas, explotadas corporalmente y abusadas en su inocencia. Sabemos que hoy en día las vacas y las niñas son grupos vulnerables, pero “el referente ausente debido a su ausencia evita que experimentemos las conexiones entre grupos oprimidos” (Adams, 2016, p.131). De acuerdo con Adams existen tres maneras en que los animales se convierten en referentes ausentes (p. 123-126):

1) Literal: en el consumo de carne los animales están literalmente ausentes porque están muertos.

2) Definitoria: cuando comemos animales cambiamos la forma en que hablamos de ellos, por ejemplo, desde un imaginario gastronómico, no de los sujetos, no hablamos ya de animales bebés, sino de ternera, cordero o pollo³⁷.

3) Metafórica: los animales se convierten en metáforas para describir las experiencias de la gente. Por ejemplo: cuando las víctimas de violación o mujeres maltratadas dicen, “me sentí como un trozo de carne”, ser tratada como carne estando vivas no es posible. De esta manera se invisibiliza la violencia del asesinato animal y el proceso de su cuerpo. La violencia de los animales es absorbida en una jerarquía centrada en los humanos. Esto no implica que el maltrato al cuerpo de las mujeres sea negado como algo importante, de hecho, también existen expresiones que minimizan las experiencias de las mujeres violadas por ejemplo la frase “me sentí violado” se suele utilizar para describir que se fue agredido o despojado de algo y no resulta equiparable con todo lo que implica una violación.

Las tres formas anteriores se centran en los referentes ausentes de los animales en su condición como comida para humanos, pues son los que se presentan en la “Política sexual de la carne” (el tema del que habla Adams). Pero estos referentes pueden ser sobre cualquier animal explotado en diversas industrias, como entretenimiento, ropa, experimentación, etc. El referente literal puede encontrarse en el consumo de pieles- “cuero”-, en fluidos para fines médicos/químicos o cualquier producto que se obtenga de la muerte de un animal o de su eventual asesinato como consecuencia de su obtención.

El referente ausente definitorio también es reconocible cuando cambiamos la manera en que nos referimos a los animales, partes de su cuerpo, fluidos o “derivados”, no solo cuando los comemos sino en general cuando los utilizamos: “vaca lechera”, “perro de carrera”, “ganado”, “caviar”, “lomillo”, “sebo”, su nombramiento naturaliza su

³⁷ Como observación en el diccionario de la Real Academia Española dichas palabras se definen de la siguiente manera: 1) “ternero” significa cría de vaca y “ternera” además de cría de vaca, significa carne de cría de vaca; 2) Pollo significa “Cría que nace del huevo de un ave y en especial la de la gallina” y otro significado es “Carne de pollo.” Presenta un ejemplo de este último significado: “Prefiero comer pollo”; 3) Cordero significa: “cría de oveja” y “carne de cordero”.

condición de explotable. Finalmente, el referente ausente metafórico también aplica para otras formas de explotación además de la alimentaria: “Me trataron como conejillo de indias o rata de laboratorio” es una metáfora que se utiliza para describir que fuimos el experimento de alguien más o nos pusieron a prueba, pero nuevamente la comparación usualmente no es real, la violencia de los conejos y de la rata quedan invisibilizadas por la humana.

Desarrollo de la Metodología para la Identificación de Especismo y Antiespecismo

En el cine no hay una metodología universal para analizar las animaciones, así pasa en todo el campo del cine. A partir de esta realidad retomo algunos puntos clave para hacer un análisis cinematográfico sin tener un conocimiento profundo sobre el cine, pues es mi caso y el de la gran mayoría de las personas. El sentido de esta metodología es el análisis como espectadores, poder analizar el material que nos llega, no los soportes materiales, ni el análisis histórico de la obra o las ideas y propósitos de las y los autores.

Un filme, está compuesto por una serie de elementos, como la gráfica (compuesta por encuadres, colores, iluminación, decorados, profundidad del campo), movimientos de las gráficas (zoom, cambio de planos), una narrativa (serie de eventos en un orden de causa y efecto), la mayoría de los casos tienen sonido (como la música, las voces y ruidos corporales y ambientales), personajes, entre otros (Bordwell, Thompson & Smith, 2017). Los elementos interaccionan entre sí configurando patrones, el patrón general o el efecto global de las partes es *la forma*. Es decir, la forma se refiere al conjunto de la obra, es la manera en que se nos presenta un tema o una historia (2017). Puede haber formas muy diferentes de presentar una misma historia. Las partes y la forma creadas por un autor o autores guían nuestra lectura, nos indican a qué tenemos que ponerle atención, pueden dar significados muy explícitos, implícitos o referenciales, pero también hay significados que extraemos los espectadores y que no necesariamente el autor o autora pensó. Todos los significados son parte de la lectura que se genera con una obra creada y leída en contextos históricos-sociales específicos (2017).

El especismo o antiespecismo que se pudieran expresar en una animación obedecen a lo anterior, es decir, pueden expresarse en la forma o en las partes. Puede estar en los significados que quiso expresar conscientemente el autor o que lo haya hecho inconscientemente y que nosotros los espectadores podemos darles lectura. Un análisis de filme describe, descompone su objeto de estudio y construye una interpretación del material. Se analizarán fragmentos específicos de diversas obras que nos permitan ejemplificar cómo establecen una posicionalidad del animal en cuestión y/o de lo animal en las animaciones. Se tomaron como referencia distintos textos de análisis del cine para hacer preguntas a los elementos cinematográficos, entre ellos se retomaron varios de los elementos a analizar que plantea Zavala (2010), su trabajo está planteado para que una persona en el aula o en la cotidianeidad sepa por dónde empezar para hacer un análisis general de una película, pero aquí se aterriza a un objetivo particular, identificar expresiones especistas y antiespecistas

La base de la propuesta metodológica

La metodología se basa en operar los conceptos y marcos teóricos antes expuestos - tanto feministas, como animalistas- en el análisis audiovisual. Todos estos conceptos se operacionalizan desde la interseccionalidad de los sujetos animales (humanos y no humanos) así como a la categoría “animal” o “lo animal” (las cualidades que se dicen son propias de los animales) en toda la obra. La idea fundamental es analizar las categorías y formas en las que éstas atraviesan a los sujetos y a lo animal, cómo se relacionan y la manera en que esas relaciones posicionan a los sujetos y a la categoría animal.

¿Cómo se posiciona a un insecto si se le describe como insignificante, pequeño, reemplazable, natural, salvaje, no sintiente, un monstruo, peligroso?, ¿todas esas categorías realmente son propias de un insecto o son estereotipos de nuestra cultura?, ¿esas categorías tienen una connotación positiva, negativa o incierta para nosotros los espectadores a nivel cultural y personal?, ¿esas categorías tienen una connotación positiva, negativa o incierta para la obra en general? Si esas categorías y cualidades se

asocian a los insectos ¿qué intención tiene decirle a alguien que es un insecto cuando no lo es?

Las preguntas anteriores nos permiten tener nociones del valor moral (individual y social) que se le puede dar a un insecto, las formulaciones de las preguntas están configuradas de tal manera que tratan de desvelar aquello que intersecta a la categoría insecto y a quien se le nombra insecto y cómo le posiciona. Es decir, ver el contenido de la categoría (Cho, Crenshaw y McCall, 2013) de insecto a través de sus asociaciones. Así entonces propongo una serie de preguntas guía a hacerle a una obra para identificar los sujetos, las categorías, cualidades, dualidades, jerarquías e interrelaciones.

Ubicación de Categorías, Cualidades, Dualidades, Jerarquías, Sujetos y sus Interrelaciones

Cuando se parte de los sujetos y la categoría animal, podemos empezar por identificar qué cualidades y categorías se asocian a los animales o a “lo animal” (categoría animal) e identificar si éstas en conjunto les posicionan. A través de los distintos elementos del film (iluminación, sonido, narrativa...) se construyen esas cualidades y se configuran interrelaciones, por lo que las preguntas les tendrán que involucrar para desvelar las relaciones.

- ¿Qué categorías atraviesan a los animales (humanos y no humanos)?
- ¿Qué cualidades se asocian a las categorías y a los sujetos?
- ¿Cómo se valoran (p.ej. positiva o negativamente) esas cualidades en nuestra cultura y en la obra?
- ¿Se justifica violentar o dar un trato diferente a otro animal a partir de los valores sobre las cualidades del otro? (Es decir hay una ¿lógica de dominación?)
- ¿Qué características se asocian a lo animal y cómo posicionan a la categoría?
- ¿Cómo se asocian entre sí las categorías y cualidades que se le atribuye a los animales o a “lo animal”? ¿Responden a las lógicas dualistas?
- ¿Un elemento en particular -p.ej. la narrativa o la iluminación- posiciona en las relaciones de poder al sujeto animal o a “lo animal”? Si es así, ¿cómo lo hace?

- ¿Se identifican sujetos animales pasivos y activos? ¿existe una jerarquía entre ser activo y ser pasivo? ¿quiénes son activos y quiénes son pasivos? ¿cómo se construye esa pasividad o actividad? ¿a través de qué elementos cinematográficos?

Las preguntas sobre la visibilidad e invisibilidad antes hechas se pueden cambiar por otras cualidades. Las preguntas iniciales son ¿Quién es visible y cómo se configura su visibilidad?, ¿Se es visible en tanto sujeto o no-sujeto?, ¿Dónde sitúa a los animales humanos y no humanos -en las relaciones de poder- la manera en la que se nos visibiliza o invisibiliza?, ¿Qué significa ser visible o invisible en esta situación? En lugar de ¿Quién es visible y cómo se configura su visibilidad?, se puede preguntar ¿Quién se mueve y cómo se construye su movilidad? ¿Quién habla y cómo se construye su sonoridad? ¿Quién está en la narrativa y cómo se configura su presencia en ella? ¿Quién es grande y pequeño y cómo se construye su tamaño en su mundo? Así sucesivamente con las demás preguntas se puede utilizar otras características que intersectan a los sujetos, ¿Se es móvil en tanto sujeto o como objeto? ¿Dónde sitúa a los animales en las relaciones de poder la manera en que se le da movimiento? ¿Qué significa tener movimiento/ ser grande o pequeño/ emitir sonidos o no/ estar presente o ausente en la narrativa o en esa situación?

Identificación de rupturas del especismo. Se pueden identificar formas en las que ciertos animales que han sido despreciados o invisibilizados socialmente se les resignifica, valora, visibiliza o se le da un lugar distinto a la inferiorización.

- ¿Cómo se representan animales usualmente explotados en tu cultura o globalmente?
- ¿Qué animales suelen estar presentes y de qué manera?
- ¿Existen rasgos que rompen con las dualidades de forma explícita o implícita?
- ¿De qué forma se hace lo anterior? ¿mediante qué componentes del filme?
- ¿Se reconocen cualidades de los animales no humanos?
- ¿Existe un sentido general de la obra hacia la liberación animal?
- ¿Se problematizan las relaciones de poder con los animales no humanos?

Las preguntas ayudan a reconocer si existen fragmentos del filme con especismo (momentos específicos, expresiones muy precisas) o si en la totalidad de la obra el especismo es constante o estructural. Por otro lado, hay preguntas que nos permiten identificar si de alguna manera se cuestiona el especismo. ¿El especismo se expresa continuamente? si es así, ¿se confronta, se promueve, se hace burla de ello, es parte de un contexto histórico o situación, es explícito, es sutil? ¿Cuál es la intención de representar a alguien como inferior, cuál es su función narrativa?

Se pueden reconocer representaciones antiespecistas con rupturas bastante explícitas del especismo, como suele hacerse en los materiales veganos-antiespecistas. Se desvelan las explotaciones y la crítica de formas muy claras para que exista el menor fallo en la recepción de los mensajes en pro de la liberación animal. También cabe la posibilidad de expresiones más sutiles, con rupturas con el especismo menos obvias, ya sea que solo lo hacen por momentos, para ciertas situaciones o sujetos o que tienen una forma “respetuosa” de representar a los animales. Puede ser que una obra no tenga un perfil antiespecista, y más bien tenga un carácter no-especista, esto lo planteo como un paralelo con obras que no son racistas, pero tampoco promueven un mensaje antirracista. Estos productos que no discriminan, pero tampoco dan un mensaje anti discriminante, no dejan de ser importantes. Como grupos oprimidos darle un lugar de respeto a alguien que se cree no lo merece es políticamente disruptivo con la hegemonía, a nivel material puede ser no- especista, pero a nivel estructural en el especismo institucionalizado puede representar una ruptura, volviéndose de fondo una expresión antiespecista.

Materiales Seleccionados

En un inicio se pensó seleccionar solo la animación japonesa “Parasyte”, para analizarla a profundidad. Se consideró un buen material pues a primera vista desde mi postura antiespecista, eran reconocibles muchos elementos que tendían al antiespecismo. Sin embargo, lo consideré limitante para ejemplificar formas en que los distintos componentes de una animación podían expresar tanto especismo como antiespecismo. Por lo que se seleccionó también la animación estadounidense “Vaca y Pollito” en la

que se espera que sean más notorios elementos especistas al tratarse de dos animales pertenecientes a especies usualmente explotadas sistemáticamente en la ganadería, y que con lo poco que recordaba de ella y con revisitarla fue claro que no había una ruptura con la construcción de una ontología de Vaca y Pollito como seres explotables.

La selección de materiales se basa en una proximidad personal a ellos, Vaca es una caricatura que vi en mi niñez y Parasyte en mi adultez. Además de las dos series seleccionadas para aplicar la metodología, se citarán otros materiales para completar los análisis con más ejemplos que reforzaran la discusión o se consideraba proporcionaban elementos específicos que merecen ser mencionados, entre ellos están: Los Simpson, Attack on Titans, Avatar La Leyenda de Aang, Arjuna La chica de la Tierra, Nausicaä, Isla de Perros, Padre de Familia, Spirit-el corcel indomable³⁸.

Al ser todas animaciones extranjeras (occidentales anglosajonas y japonesas), se tomarán los diálogos traducidos en español ya sea subtulado o doblado, pues es la forma en que nos llega a los hispano hablantes y el doblaje forma parte del producto con el que interactuamos. Esto puede dar lugar a que existan imprecisiones en la lectura guiada que los autores planearon, pero de ser posible se remitirá a la lengua original para explicar algún elemento, esto se hará y se especificará en su momento.

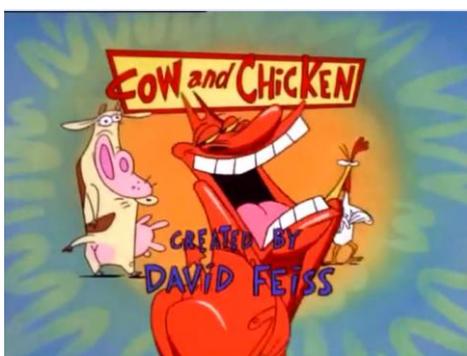


Imagen 4. Portada de inicio de episodios de La Vaca y el Pollito. Temporada 1. Episodio 2 Parte B: Trabajo de medio tiempo. Minuto

La vaca y el pollito (Cow and Chicken). La Vaca y el Pollito (nombre dado en Latinoamérica), es una serie estadounidense producida de 1996 a 1999 por Hanna Barbera y transmitida en Cartoon Network y hoy en día en Boomerang (ambos canales de paga) doblada al español. Es una animación cómica, caracterizada por un humor surrealista o absurdo, excéntrico y grotesco. Está conformada por cuatro temporadas siendo un total de 52 episodios cada

³⁸Ver el Índice de Imágenes y el Apéndice A: Lista de animaciones referenciadas

uno conformado por su parte A y B, son pequeñas historias sin una continuidad narrativa. El análisis que se hará es de la versión doblada en español-mexicano.

Sinopsis. Esta serie muestra las aventuras de Vaca, una vaca de 7 años, y Pollito, un pollo de 11 años, dos hermanos hijos de una madre y un padre humanos. Vaca y Pollito tienen aventuras en su colegio, la casa y la calle principalmente. En sus aventuras suelen encontrarse con Rojo, un diablillo que los suele molestar, arruinando sus planes o poniéndolos en peligro.



Imagen 5. Poster de Parasyte. Fuente: <https://www.filmaffinity.com/mx/film847037.html>

Parasyte (kiseijuu 寄生獣). Es la adaptación al anime (animación japonesa) del manga (historieta japonesa) homónimo realizado por Hitoshi Iwaaki de 1988 a 1995. La animación se emitió de 2014 a 2015, en cadenas televisivas (se desconoce si son de paga o televisión abierta) de Japón, Estados Unidos, América latina, Reino Unido, Australia y por medio de plataformas de internet como Crunchyroll y HIDIVE, así como distribuida en DVD en Francia. Está catalogada dentro de los géneros de ciencia-ficción, body horror (horror corporal) y fantasía, caracterizada por tener tintes filosóficos y de acción. Está dirigida a un público adolescente y jóvenes adultos. Consta de 24 episodios, tiene una continuidad narrativa entre episodios. Cuando fue lanzada, no fue una serie muy conocida en el mundo de la animación, solo en el ámbito del anime y aun así poco. Hoy en día se ha hecho más accesible y conocida por medio de la plataforma de pago de Netflix. Aquí se retoma la versión subtitulada de la plataforma de Crunchyroll por ser la más accesible y de carácter formal³⁹.

Sinopsis. La trama gira alrededor de Shinichi Izumi y Migi, un humano y un parásito. Shinichi es parasitado Migi, un ser perteneciente a una nueva especie en la Tierra cuyo

³⁹ Para más información de la animación, ver el índice de las imágenes.

origen es desconocido y se alimentan de humanos. El parásito que entra en Shinichi le debió comer el cerebro y tomar total control del cuerpo, pero termina comiendo solo su brazo y tomando el lugar del miembro. A partir de ahí ambos tienen que coexistir para sobrevivir, pues los otros parásitos los pueden atacar si les consideran un peligro. Al mismo tiempo evitan ser descubiertos por los humanos por miedo a volverse sujetos de experimentación o que los maten. A lo largo de esta convivencia Shinichi y Migi se encuentran con diversos parásitos y humanos, ello hace que constantemente Shinichi se cuestione su identidad y moral como humano en relación con otros humanos y otros seres vivos, especialmente con los parásitos.

Análisis de los Componentes de la Animación

La metodología se termina de elaborar utilizando el marco interseccional y preguntas desarrolladas a los dos casos de estudio al aplicarse al análisis de los componentes cinematográficos:

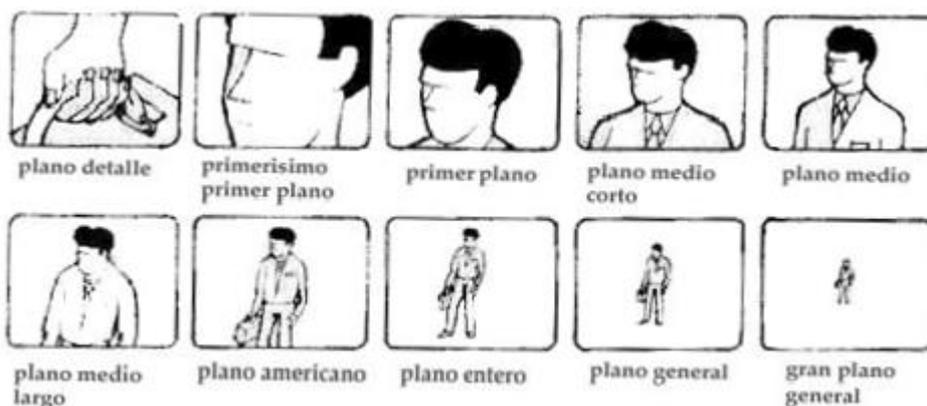
1. Se seleccionaron entre 4 y 5 secuencias de cada serie animada
2. Cada secuencia se describió detalladamente en una tabla descriptiva que se desglosa en los siguientes elementos descritos (Consultar un ejemplo del uso de la tabla descriptiva en el Apéndice B:

Animales o seres animalizados. Se describe a todo aquel ser que tiene sintiencia, intereses, movimiento, o que sea identificable como cercano a algún animal. Una planta que emite sonidos comunicativos, siente, se mueve podría contar como un ser animalizado. ¿Una parte de un animal muerto se considera un animal a incluir en el análisis? Sí, un trozo de carne/cadáver sería un animal a considerar. Entre los animales se describen a detalle a los personajes principales de la serie y de las secuencias elegidas, los personajes son aquellos que aparecen constantemente e influyen en la construcción de la historia. También se tendría que identificar objetos significantes de un ser animal como un “dibujo”, “foto”, escultura de un animal dentro de la realidad dentro de la pantalla.

Narrativa. Se refiere a la historia, cómo se desarrolla. Se describe el papel, función o incidencia de los animales en la historia, las causas y consecuencias de los sucesos. Se identifican desde qué miradas se construye la historia. Aquí se retoman aspectos como prestar atención al título de la obra, el inicio y el final de ésta y su relación, elementos de complicidad con el espectador (Zavala, 2010).

Gráfica. Se identifican aspectos visuales como, los espacios donde ocurre la historia; la relación de los animales o lo animal con el espacio; relación entre luces, sombras, colores, espacios y animales; la relación entre planos, ángulos y niveles de la cámara. La nomenclatura utilizada para describir los planos, ángulos y ubicación de la cámara se exponen en la Ilustración 1 y 2.

Ilustración 1. Nomenclatura de los planos de la cámara



Fuente: <http://producciontelevision11.blogspot.com/2013/04/planos-alturas-angulaciones-y.html>

Movimiento. Se identifican las diferencias entre la calidad de movimiento entre animales, las expresiones corporales y movimientos de cámara.

Sonido. Se describen los sonidos de origen animal, sean voces o sonidos corporales y sonidos ambientales. Se describen los silencios y la música o acompañamiento sonoro. Distinguir entre contrastes de sonido, motivos temáticos, motivos de personaje, relacionar sonido con lo gráfico, el movimiento, los personajes.

Ilustración 2. Nomenclatura de ángulos y posiciones de la cámara respecto al sujeto



Fuente. El esquema izquierdo de ángulos fue realizado por David Cabezón e ilustrado por Ryan Cole. El esquema derecho de posiciones de la cámara fue obtenido de la página "Hacer Cine Decente es Fácil"⁴⁰.

3. Se generaron observaciones y análisis de patrones en los componentes cinematográficos. Se movilizan las preguntas guía antes construidas, conceptos y marcos analíticos para analizar la presencia de especismo o antiespecismo.

¿Cómo pueden configurar relaciones de poder? Queremos identificar las dimensiones de producción de vulnerabilidad diferenciadas de los animales, que los hace dominables, explotables y asesinables en diferencia con otros animales que no lo son. Los componentes cinematográficos de una obra son múltiples y pueden ser más detallado, cada quién podrá sumar otros, como la iconografía, más elementos del sonido, entre otros.

⁴⁰ Esquema de los ángulos de la cámara en función de un horizonte del sujeto u objeto encuadrado obtenido de <https://patogiacomino.com/2014/03/22/los-elementos-tecnicos-de-la-imagen-como-componer-una-imagen> y esquema de las posiciones de la cámara en relación con el sujeto obtenido de: " <https://hacer-cine-decente.blogspot.com/2011/11/posicion-y-altura-angulo-de-camara.html>

Resultados

Análisis de los Personajes: Antropomorfismo, animalización y liminalidades

El análisis de los personajes implica inicialmente una descripción general de ellos, después de dicha descripción resultaron útiles los conceptos de antropomorfización y animalización para el análisis de los personajes en cuanto a su relación con la categoría animal. A continuación pongo la descripción de los personajes principales que aparecen en los episodios analizados de las dos caricaturas base del trabajo y luego paso a analizarlos

Personajes principales la vaca y el pollito (Cow and Chicken). Se describen solo los personajes principales que constantemente inciden en la historia y más específicamente en las secuencias y episodios seleccionados.

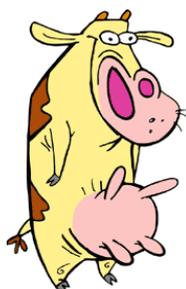


Imagen 6. *Vaca*. Fuente.
<https://www.deviantart.com/geminifire89/art/Cow-and-Chicken-300918016>

Vaca (Imagen 6). Es una novilla de 7 años, hermana de Pollito. Es color hueso con manchas cafés en la espalda, tiene pezuñas en sus cuatro extremidades, pero en las superiores se convierten en dedos cuando usa utensilios o gesticula con sus patas delanteras. Tiene cuernos cortos con la punta redondeada, pesa bastante, siempre camina sobre sus patas traseras, alcanzando la altura cercana a la de los adultos humanos. Tiene grandes ubres rosadas por delante y por detrás sus pompas son pequeñas, redondas y de color rosado. Su género es femenino, es cariñosa, valiente, soñadora y sensible. Casi siempre está 100% desnuda.



Imagen 7. *Pollito*. Fuente. <https://www.deviantart.com/geminifire89/art/Cow-and-Chicken-300918016>

Pollito (Imagen 7). Es un pollo, tiene 11 años de edad, hermano de Vaca. Caracterizado como un adolescente de género masculino. Es delgado, blanco, con su cresta y barbilla rojas. Es de estatura pequeña, sus alas continuamente toman formas de manos. Es muy nervioso, cascarrabias y egoísta, pero siempre termina por ayudar o ser ayudado por su hermana. Casi siempre está 100% desnudo.



Imagen 8. *Rojo*. Fuente. <http://reaccion90.blogspot.com/2012/04/vaca-y-pollito.html>

Rojo (Imagen 8). Es un diablo rojo, con pompas grandes, tiene una cola pequeña y puntiaguda. Su género es fluido, pero predominantemente más inclinado a lo masculino (por su voz y por tomar más roles masculinos que femeninos). Aunque no representa un animal en concreto se le puede considerar uno, ya que se mueve, expresa su dolor e intereses, su fisionomía es parecida a la de un mamífero con cierto

antropomorfismo ya que es bípedo, habla un lenguaje humano y se mueve parecido a los humanos. Tiene un carácter burlón, egoísta, en ocasiones cruel y cínico. Suele llevar solo la parte superior de su ropa o estar desnudo al igual que Vaca y Pollito.

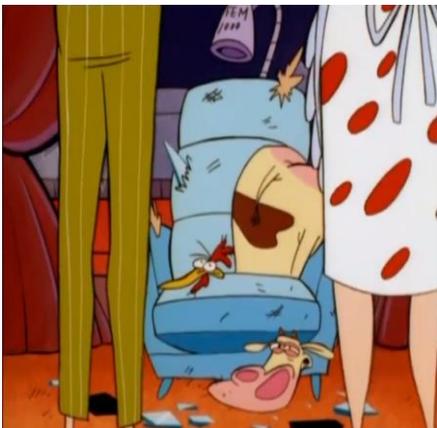


Imagen 9. *Papá y Mamá*. Episodio Episodio 20. Parte B: Vaca y Pollito reclinables. Minuto 12:56

Papá (Imagen 9). Es el padre de Vaca y Pollito, siempre se muestra de la cintura para abajo pues no tiene torso, siempre está vestido con alguna prenda (usualmente un pantalón verde oliva) y su calzado. Tiene un carácter predominantemente tranquilo y trabaja fuera de casa.

Mamá (Imagen 9). Es la madre de Vaca y Pollito, siempre se muestra de la cintura para abajo pues no tiene torso, siempre está vestida

con alguna prenda (usualmente un vestido o falda blanca con óvalos rojos) y su calzado. Tiene un carácter predominantemente tranquilo, trabaja en la casa atendiendo las necesidades del hogar.

Personajes principales de Parasyte. Se describen solo los personajes principales que constantemente inciden en la historia y más específicamente en las secuencias y episodios seleccionados.



Imagen 10. *Shinichi Izumi*.
Episodio 1. Minuto 12:56

Shinichi Izumi (Imagen 10). Es un humano adolescente de bachillerato, cabello negro, piel clara, delgado y enclenque, usa lentes, es un poco torpe y nervioso. Es hijo único de la familia Izumi, vive en una casa en un barrio decente, suele vestir su uniforme o ropa casual. Es un adolescente promedio, tiene algunos amigos, le gusta Murano, es introvertido y reflexivo. Su cuerpo y personalidad van cambiando a lo largo de la serie, cada vez va teniendo un carácter más serio, su empatía se va expandiendo a más animales, y algunos sentimientos los bloquea. Sus habilidades físicas van mejorando conforme se van mezclando las células de Migi en todo su cuerpo, sus reflejos y movimientos son más rápidos, su cuerpo embarnece y su fuerza aumenta, deja de necesitar los lentes para ver bien. Procura una moral del deber con los humanos y tiene un fuerte deseo en reconocerse como humano. En un inicio odia a los parásitos y los desea matar, pero termina por tener consideración hacia sus vidas. Su familia y seres cercanos son lo más importante para él.



Imagen 11. *Migi*.
Episodio 1. Minuto 12:51

Migi (Imagen 11). Es un parásito, en un inicio era similar a un gusano, tiene una metamorfosis al comerse el brazo derecho de Shinichi y ocupa el lugar de dicha extremidad. Biológicamente depende de Shinichi, se alimenta de su torrente sanguíneo, no tiene que matar humanos para sobrevivir. Su cuerpo tiene mucha plasticidad, se transforma según lo desee en forma, color y textura y tiene sintiencia. No tiene siempre boca, pero es capaz de

hablar. No tiene un sexo determinado y su género se percibe como masculino a través de su voz y la socialización de éste al vivir y compartir el cuerpo y experiencias generizadas de Shinichi. Su entorno de maduración fue el de Shinichi: una familia sana, con información y medios de educación a la mano. Es curioso, muy lógico, precavido, se cansa rápido, es comunicativo, aprende rápido como la gran mayoría de los parásitos. No presenta muchas emociones más allá de sorpresa, intriga, curiosidad, por ello Shinichi lo caracteriza como insensible, pues no se inmuta ante los asesinatos y la sangre, su empatía se va desarrollando a lo largo de la serie de manera muy sutil. En ocasiones se le puede transmitir el nerviosismo por medio de las reacciones corporales de Shinichi. Su principal interés es sobrevivir, su ética se basa en eso, sin embargo, no daña si no es necesario. Le gusta explorar su existencia y el mundo y trata de sobrevivir en cooperación con Shinichi.



Imagen 12. *Nobuko Izumi*. Episodio 1.
Minuto 8:25

Nobuko Izumi (Imagen 12). Es la madre de Shinichi, de tez blanca, cabello café, es dulce, atenta, suele estar en casa, siempre está al pendiente de Shinichi. Tiene una cicatriz en su mano derecha que se hizo al evitar que Shinichi se quemara de chico con aceite caliente. La decapita un parásito que necesitaba un nuevo cuerpo del sexo hembra para sobrevivir, así entonces la cabeza de Nobuko es reemplazada por un parásito.



Imagen 13. *Kazuyuki Izumi*. Episodio 1. Minuto 15:41

Kazuyuki Izumi (Imagen 13). Es el padre de Shinichi, de tez blanca, cabello y bigote negro. Suele vestir un chaleco café claro con una camisa larga verde. Era bromista y relajado antes de que muriera su esposa Nobuko, posterior a dicho suceso se deprime y se vuelve alguien serio.



Imagen 14. *Murano*. Episodio 3. Minuto 3:30

Murano (Imagen 14). Humana adolescente, compañera escolar de Shinichi. Cabello castaño, cabello corto, delgada. Es tranquila, animosa, y amable. Desarrolla una relación romántica con Shinichi y continuamente está al pendiente de él, es perceptiva a los cambios de Shinichi desde que Migi lo habita.



Imagen 15. *Ryoko Tamiya*. Episodio 3. Minuto 6:41

Ryoko Tamiya/Reiko Tamura (Imagen 15 y 16). Es una parásito que ocupó el cuerpo de la humana Ryoko Tamiya, una persona letrada, científica e inteligente. La parásito Ryoko logra desempeñar el lugar social de la humana aprendiendo todo lo que puede, se vuelve profesora en la escuela de Shinichi. Tiene cabello morado, cara afilada, tez blanca, expresión dura. Es muy lógica, precavida, curiosa, establece relaciones diversas con humanos y parásitos. Se interesa por el origen y propósito de la existencia de los parásitos y su relación con los humanos. Busca embarazarse de Mr. A. (otro parásito), tiene al bebé con la intención de saber si los parásitos pueden reproducirse, pero es humano, decide “conservarlo” para investigarlo. Renuncia a su trabajo, cambia su identidad y aspecto físico, autonombándose como Reiko Tamura, su cabello se vuelve negro y adquiere una expresión más dulce. Continúa formándose académicamente, va a clases



Imagen 16. *Reiko Tamura*. Episodio 14. Minuto 6:14

universitarias. Apoya el proyecto político de Takeshi Hirokawa, un humano que trata de proteger a los parásitos. A lo largo de la historia comprende más las emociones

humanas y de los parásitos, e incluso desarrolla emociones antes no reconocidas en los parásitos como el agradecimiento, el sacrificio (altruismo) e incluso otras que no son claras, muere baleada por la policía protegiendo a su bebé.



Imagen 17. *Gotou*.
Episodio 19. Minuto
17:18

Gotou (Imagen 17). Parásito que usualmente controla un cuerpo humano que habita junto con otros cuatro parásitos, fue creado por Reiko Tamura. Tiene gran interés en pelear, probar su fuerza y matar, se le identifica como alguien indestructible. Mata a quienes representan una prueba para sus habilidades o a quien considera una amenaza. Él (junto con los otros cuatro parásitos) es asesinado por Shinichi.



Imagen 18. *Takeshi Hirokawa*. Episodio
Minuto 20:21

Takeshi Hirokawa (Imagen 18). Humano, de tez clara, cabello café, mirada inexpresiva parecida a la de los parásitos, tiene un carácter serio. Alcalde de la ciudad de Fukuyama Oriental y aliado de los parásitos. Trató de involucrar a los parásitos en la política para facilitarles una alimentación y supervivencia sin llamar la atención. Fue asesinado por la fuerza policiaca en la cacería de parásitos, pues se le confundió como uno. Su mayor deseo es el equilibrio de Gaia, por lo que considera a los parásitos los depredadores ideales que permitirán controlar la población humana de forma natural como parte de la regulación del ecosistema Tierra.



Imagen 19. *Uragami*.
Episodio 19. Minuto
5:21

Uragami (Imagen 19). Es un humano, asesino serial y caníbal, disfruta asesinar y hacerlo de forma sádica. Es delgado, cabello negro, cara demacrada, con una mirada “asesina” o de locura y perverso. Tiene la capacidad de identificar a los parásitos y su fuerza, es a los únicos que muestra tenerles terror. Es indiferente hacia escenas de muerte, solo se emociona si es él el asesino. Fue arrestado y utilizado en la cacería de parásitos para identificarlos, logra escapar y

posteriormente trata de matar a Murano. Él mismo se considera un humano normal que sigue sus instintos naturales y no se contiene, pues argumenta que siempre los humanos se han matado entre sí.



Imagen 20. *Hirama*.
Episodio 19. Minuto
13:53

Hirama (Imagen 20). Es detective, delgado, de edad avanzada, cabello gris oscuro, cejas anchas y arrugas. Siempre utiliza lentes y viste de traje. Procura buscar justicia y tiene un gran sentido del deber con el cargo que ocupa y la tarea de matar a los parásitos. Es intuitivo y sensible, investiga a Shinichi, luego le busca como aliado para apoyar en la cacería de parásitos. Es quien da la orden de matar a Reiko, reconoce a los parásitos como sujetos inteligentes y complejos, con cualidades parecidas a los humanos.



Imagen 21.
Yamagishi. Episodio
19. Minuto 9:57

Yamagishi (Imagen 21). Policía de mediana edad, tiene un cuerpo fuerte, tez morena muy clara, cabello castaño y una cicatriz en la frente. Confía en sus habilidades de combate, es necio, subestima a los parásitos, los minimiza como al resto de los animales no humanos, los ve como una peste a la que hay que erradicar. No reconoce en ellos cualidades parecidas a los humanos. Lidera las tropas en la cacería de parásitos, no le afectó haber matado a un humano, finalmente es asesinado por Gotou.

Antropomorfismo y Animalización. La antropomorfización es un tema recurrente en el análisis de la representación de los animales en el cine, en especial en la animación por estar muy presente en ese medio (Burt, 2002). En las caricaturas hay una alta presencia de animales no humanos, la simbolización de seres humanos por animales no humanos tiene una antigua tradición, conocida desde las fábulas de Esopo (Fuenzalida, 2008). Vemos animales que hablan y se comportan como humanos, cuadrúpedos caminando en dos patas, manejando un coche, hablando lenguas humanas, teniendo sentimientos que creemos solo son propios de los humanos como la venganza, los celos y el altruismo. Se altera su corporalidad, su mente y son situados en

dinámicas sociales -como si fueran humanos, pero solo que los dibujos son de otros animales.

Vaca y Pollito caen en esta noción de la antropomorfización, son animales que tienen un rol en la ciudad, hijos de dos humanos, van a la escuela, pueden hablar y caminar como humanos, tienen el deseo de comprar juguetes, jugar y soñar en su vida citadina. Ambos están generizados, a Vaca le suele gustar las cosas de “niñas” y a Pollito le gustan las cosas de “niños”, además de tener voces y expresiones corporales estereotipados femeninos y masculinas respectivamente.

La antropomorfización ha sido reconocida como una forma de vulnerar a los animales, pues muchas veces solo se utiliza la figura animal como una metáfora convirtiéndolos en medios. También puede generar ideas falsas de los animales reales, o se utiliza como un medio para llegar a cierto público u ocultar temas tabúes o problemáticos haciéndolos más livianos por ser animales no humanos quienes están involucrados en la pantalla (Lamarre, 2008; Burt, 2002). Sin embargo, también hay posturas que ven un potencial en ello para el beneficio de los animales o al menos que no los vulnere, lo importante es la manera en que se hace.

Es casi ineludible la antropomorfización en nuestra relación con los demás animales y de cualquier ser o fenómeno. Las lecturas de las representaciones están atravesadas por nuestras capacidades de lectura, entendimiento y de expresión de la realidad desde nuestra condición humana. Describimos al otro con las herramientas que tenemos a la mano. Debra Merskin (2015) plantea la pregunta de ¿cómo podemos representar a los demás animales sin proyectar demasiado nuestros propios intereses, deseos y necesidades rociándolo con la cantidad perfecta de antropomorfismo sin demasiado continuo entre humanos y los demás animales y también sin propiciar su subordinación? Carrie P. Freeman y Debra Merskin (2015) lo denominan como niveles sanos de antropomorfismo, es decir que sirven para entender mejor a los animales no humanos en lugar de alejarlos y vulnerarlos.

A veces no se sabe si un personaje es un animal no humano con características humanas (antropomorfización) o un humano con características de otros animales (animalización) (Lamarre, 2008). Las posibles salidas a esto es que se procure crear *antropomorfismos creativos* (Halberstam, 2018), que estén dirigidos a crear los modelos de resistencia que se necesiten. O también podemos pensar en un *antropomorfismo crítico*, que se caracteriza por tener en cuenta los intereses de los animales y busca que se les vea como sujetos (Weil, 2013).

Vinciane Despret (2016) propone hablar de *metamorfosis*, como cambios de formas en un sentido más fluido, pues desde la etología, que incluye estudios científicos y conocimiento anecdótico, se ha reconocido que los animales no humanos comparten con los humanos más cualidades de las que nos imaginamos. Tenemos varios comportamientos y procesos psicológicos parecidos por lo que a veces aquello que consideramos sólo propio de los humanos no lo es. Así entonces no necesariamente se están antropomorfizando a los animales y tampoco necesariamente adquirimos características de otros animales. Las antropomorfizaciones críticas, creativas o metamorfosis se construyen en el reconocimiento del continuo entre animales como sujetos diversos y complejos, tratan de romper las divisiones.

Hablar solo de antropomorfismo o animalización nos sigue colocando en las dicotomías humano/animal, que por un lado puede resultar útil para analizar las representaciones, pues sí influye este constructo dicotómico hegemónico, pero es limitado y antropocéntrico. Tenemos que ver más allá, la cuestión es entonces no si se antropomorfiza o animaliza, la pregunta es ¿qué implicaciones tienen las características que se adjudican al animal en pantalla?, ¿dónde lo colocan en las relaciones de poder? Si queremos analizar a los animales, lo tenemos que hacer en el mundo del que son parte y su relación con los demás personajes, la narrativa, su espacio y en general como establecen sus relaciones. A partir de estas relaciones ver cómo se movilizan categorías, valores, relaciones de poder, transformaciones individuales y colectivas.

Identificar Liminalidades: Fronteras que se Desdibujan. De la mano del tema de los antropomorfismos o animalizaciones, en la observación de las caricaturas resultó útil

ubicar seres en los que es muy evidente su liminalidad respecto a dos o más grupos y analizar cómo se construye o movilizan en y a través de ellos. Un ser liminal es aquel que se mantiene en las fronteras, en lo híbrido, un punto intermedio o ambiguo entre categorías, especies o grupos. Considero que identificar liminalidades facilita ver cómo se movilizan las categorías y relaciones de poder, pues las fronteras suelen ser territorio de conflicto.

Los seres híbridos asustan por poner en duda lo normal, la regla o lo establecido, es algo incierto, algo que nos genera incomodidad, son esos otros que se alejan de los esencialismos permitiendo cuestionar las divisiones claras y las dicotomías que construimos individual y colectivamente. Algunos seres que suelen ser figuras liminales son todos los otros al “hombre” y lo que queda “en medio” de esos otros al hombre, como los dioses, las máquinas, los cyborgs, animales, monstruos, mujeres, esclavos y no ciudadanos (Haraway, 2013a). El reconocimiento de la liminalidad ayuda a visibilizar las discriminaciones, aún y cuando la liminalidad se habite desde cierto poder o privilegio, nos permite ver vulnerabilidades, comparar, nombrar y deconstruir. ¿Vaca quien se comporta como humano entonces es humana? ¿Qué le implica eso a ella en su relación con el mundo que habita, en su relación con las vacas, con los humanos y demás animales? ¿En un mundo donde la norma son los humanos recibe algún trato diferenciado por ser una vaca?

Varios personajes de *Parasyte* se construyen como seres liminales o más bien resulta más evidente a “simple vista”. Algunos tienen una liminalidad muy clara, ya que es a un nivel corporal, pues en algún momento comparten su cuerpo con alguien más que no es de su propia especie, ubicándolos en un punto intermedio, no son bienvenidos en ningún grupo o son bienvenidos en ambos. Hay otras liminalidades que tienen un carácter moral, es decir muestran valores o actitudes que no se creen propias de su grupo. Ambas liminalidades (biológico-corporal y moral) de los personajes de *Parasyte* rompen con la noción abstracta de “la humanidad”, entendida como la totalidad de los humanos que existieron, existen y están por existir en el mundo con características comunes. La humanidad resulta algo intangible ante la diversidad de los humanos y más

que humanos⁴¹ con diversidad de características, contextos e intereses, no hay como tal una totalidad generalizable.

Todos los personajes (que influyen en la narrativa) son humanos o parásitos. Sin embargo, sus interacciones generan mucha diversidad, cada uno forma parte en la constante deconstrucción de las características “humanas y no humanas”. Esto sucede a partir de sus cuerpos, acciones, valores y pensamientos que están en relación con sus historias y experiencias. Las situaciones van mostrando cualidades en los personajes, los sujetos somos y nos desarrollamos según en donde estemos, vamos expresando y descubriendo nuevas cualidades ante nuevas situaciones (Despret, 2016).

Los personajes se construyen como liminales principalmente en función de la perspectiva de Shinichi que además se origina como parte del conflicto de su propia liminalidad corporal que trata de borrar autonombrándose humano constantemente. Reiko y Uragami lo nombran como un ser que está entre los dos grupos, entre lo humano y lo parásito. Para Reiko la liminalidad de Shinichi le significa una realidad conciliadora entre humanos y parásitos y Uragami percibe a Shinichi como alguien intermedio, un humano con un verdadero monstruo (Migi) en su interior que tal vez logre ver en él un humano normal a pesar de su canibalismo.

Existen otros personajes que rompen los moldes que Shinichi tenía o quería formar sobre lo que es ser un humano y que también retan a las categorías, de hecho, Reiko y Uragami también pueden ser considerados liminales. Todos somos liminales en función de lo que cada quien cree son los grupos que separa, solo que algunos grupos están a veces definidos ya desde una institución volviéndose separaciones y liminalidades casi fijas. Pero incluso la concepción de ser individuos no es del todo certera, pues en nuestro cuerpo habitan hongos, bacterias y virus que sostienen nuestra vida y sin ellos, no somos (Haraway, 2013a). A continuación, se describe cada uno de estos personajes y cómo van desmontando la visión antropocéntrica, esencialista desde donde parte el

⁴¹ “More than humans” (más que humanos), es una expresión que suele utilizar Donna Haraway para nombrar a los otros seres “no humanos”:

especismo inicial de Shinichi en su afán por construirse dentro de una identidad humana universal.

Migi. Su alimentación a partir del torrente sanguíneo de Shinichi lo aleja de comprender el sentimiento instintivo de los demás parásitos por devorar humanos. Su coexistencia con Shinichi a un nivel biológico, pero también como ambiente de maduración de sus sentipensares y acercamiento a la perspectiva humana, no corresponden con la norma de los parásitos. Es considerado por algunos de ellos como un riesgo, ya que puede hablar abiertamente con un humano y exponerlos. Por otro lado, en un inicio comparte con otros parásitos el hecho de tener una visión o “instinto” muy egocéntrico, solo le importa sobrevivir y ve a los demás como sacrificables si es necesario para su supervivencia. Pero al decidir por su supervivencia tiene que tener en cuenta la supervivencia de Shinichi, cooperar y negociar con él. Por lo que tiene en consideración las emociones de él y trata de comprenderlo para tener más éxito en sobrevivir, es decir *va practicando la empatía*, al menos desde la observación y reflexión. Su liminalidad es *su coexistencia, alianza y características físicas y morales* que va desarrollando a través de sus experiencias que no comparten la mayoría de los parásitos y podrían considerarse más humanas, pero esa humanización es producto de la socialización e interacción.

Shinichi. Cada vez se fusiona más a nivel biológico con Migi, su coexistencia aparte de permitirle acercarse a la mirada de Migi, genera en él cambios psicológicos y detona reflexiones éticas. Shinichi es un ser que no empatiza en un inicio con los parásitos y por otro lado tiene miedo de compartir con otros humanos su nueva condición, pues cabe la posibilidad de ser considerado un sujeto de experimentación, ¿será porque se puede percibir como alguien no humano o “menos humano”? Constantemente busca razones para seguir considerándose humano y procura acciones que considera humanas para no dejar de serlo. Esto incluso lo lleva a hacer cosas que antes no hubiera hecho, como intervenir en una pelea sabiendo que no podía ganar con el fin de defender a alguien. Su acción parte de la noción de que los humanos nos ayudamos y somos altruistas. Es una forma de forzar esos ideales de lo que se considera correcto e incorrecto hacer como humano. De alguna manera es una performatividad

(Butler & Soley, 2006) de “lo humano”, es decir repite actos asociados con lo que él considera humano o se dice socialmente que es humano y así se crea en el momento como tal.

Shinichi considera que los parásitos son monstruos como hombres, pero también trata de evadir pensar que él hace lo mismo con otros animales. Shinichi en varias ocasiones invita a Migi a ayudar a la policía a matar a los parásitos, Migi termina por pedirle que se ponga en su posición respecto a tener que “matar a los de su propia especie”. Siente que perdió una parte importante de “ser humano” desde que Migi se expandió en todo su cuerpo para salvarle la vida a causa de un ataque que sufrió Shinichi perpetrado por un parásito que hospedó a su madre. A partir de ahí su cuerpo experimentó cambios físicos y perdió la capacidad de llorar (algo que considera propio de los humanos). Sin embargo, después recupera su capacidad de llorar cuando Reiko Tamura, con el rostro de su madre, le entrega su bebé.

Reiko Tamura. Su constante búsqueda del sentido de su vida y de los demás parásitos en el mundo y su relación con los humanos, la lleva a ir entendiendo las emociones humanas e incluso a practicar y experimentar algunas de ellas como el reírse y la gratitud. Rompe el esencialismo de los parásitos como seres no emocionales o totalmente egoístas y no empáticos. Busca sobrevivir individualmente y también como especie, considera que el futuro de los parásitos depende de cómo decidan convivir con los humanos. Su existencia también es identificada por algunos parásitos como algo que vulnera a su especie. Los demás parásitos llegan a dudar de su condición de aliada por criar a su bebé humano y estar interesada en proteger a Migi y Shinichi.

Reiko dialoga (a través de su praxis) con la teoría del gen egoísta expuesta en una de las clases universitarias que ella cursa, dicha teoría propone que toda acción es egoísta para mantener los genes que permitan la supervivencia de la especie. La hipótesis estipula que si alguien actúa altruistamente es porque puede favorecer a la proliferación de los genes de su especie, entonces no es verdaderamente un acto altruista. Pero como ella afirma, su especie no puede transmitir sus genes, no se pueden reproducir, no hay ese sentido de preservar los genes. Ella busca que

sobrevivan los de su especie aun sabiendo lo anterior. Además, protege a su bebé humano a costa de su vida, mostrando así altruismo por alguien que no es de su especie, ni ella ni su especie obtienen un beneficio de ello en cuanto a supervivencia. Incluso Shinichi llega a reconocer en ella un sentido de justicia más amplio que el de él, esto pone en cuestión toda esa benevolencia y justicia “humana” idealizada.

El bebé de Reiko es otro ser liminal, un humano que es hijo biológico de dos parásitos, el bebé puede considerarse una representación encarnada del parentesco que Reiko enuncia tienen los humanos y los parásitos: “somos dos caras de la misma moneda, los humanos y nosotros somos familia, somos los hijos de la humanidad”. Esta frase, que se enuncia en presencia del bebé, rompe con toda la lógica, un ser que come a humanos y que puede gestar humanos ¿cómo van a ser los hijos de la humanidad?

Uragami. Tiene varias características que chocan con el ideal del humano de Shinichi, pues para él matar a otros humanos, comerlos y violarlos lo considera inhumano, sin embargo, Uragami es humano. Es ese personaje que nos hace más evidente que “humano” no es intrínsecamente las características, actitudes y valores que consideramos positivas. ¿Qué implica decir que alguna acción es inhumana cuando es un humano quien la realiza?

El canibalismo humano puede considerarse liminal por estar en la línea entre la categoría humano y no humano, occidentalmente puede ser visto como salvaje, propio de algunas tribus sudamericanas y de algunos animales no humanos, verlo desde ahí tiene una noción colonialista, asumiendo que esas actitudes son propias de alguien menos que humano, alguien incivilizado. En muchas ocasiones el canibalismo se ha visto como “el último eslabón de inhumanidad” (Manesh, 2013), es algo que genera mucho asco moral. Al tratarse de una serie en la que la posición de los humanos se tambalea por un cambio de su “lugar en la cadena alimenticia” a partir de volverse el alimento específico de los parásitos y volverse seres “comibles” y “matables” por ese “otro”, Uragami juega un papel medular en el ejercicio filosófico de la serie. Primero, porque para él los humanos ya son comibles, matables y las mujeres son violables.

En el primer episodio mata a una chica que yace sobre el suelo con su ropa rasgada y su ropa interior expuesta, esto sucede justo cuando caen las esporas/cápsulas donde vienen las larvas de los parásitos. En el último episodio Uragami afirma su humanidad aludiendo a que sus actos siempre han sido propios de los humanos: “matarse el uno al otro está en la naturaleza humana ¿no?” (ver imagen 22), como parte de un instinto que hoy en día queremos controlar. Es decir, acude a la naturalización del asesinato entre humanos para no colocarse en la categoría monstruo, sino en la de humano.



Imagen 22. Uragami en busca de su validación como humano. Episodio 24. Minuto 14:28

A diferencia de los parásitos quienes, por necesidad alimenticia, y no únicamente por placer, tienen que comer a la misma especie que parasitan (mayoritariamente humanos), Uragami quien también mata y come

humanos, recibe más consideración moral por parte de los humanos o la estructura legal de los humanos. Está sujeto a la ley y derechos humanos por lo que se le hace un juicio y se determina su condena. Es la pertenencia a “lo humano”, entendido como especie biológica, no sus acciones, lo que le posibilita acceder a esos derechos. Tiene acceso a un juicio para determinar qué tan grave es su falta y qué tipo de castigo merece.

Hirokawa. Su liminalidad radica en su postura ética no antropocéntrica que hace que le dé prioridad al balance ecológico de la Tierra o Gaia sobre la vida humana. Así como su alianza con los parásitos para procurar ese balance. Es desde estos dos elementos (visión ética ecocéntrica y alianza) que hace que lo confundan como un parásito y sea matable. Además, influye su aspecto conductual y corporal, se le representa como alguien serio e incluso poco sensible, en su diseño su rostro es parecido a los parásitos, tiene unos ojos levemente diferentes a los demás humanos,

caracterizados por tener pupilas más pequeñas y líneas más rectas, su diseño trata de confundir a las y los espectadores y hacernos creer lo mismo que los policías que van tras él.

Secuencia 2. Discurso de Hirokawa



Imagen 23 y 24 (De izquierda a derecha). Episodio 21. Minutos: 2:05-4:30

Los diálogos del lado izquierdo y derecho no son frases continuas, pero forman parte del mismo discurso.

Hirokawa es asesinado después de dar su discurso a favor de Gaia (ver Secuencia 2) y la importancia de la permanencia de los parásitos como depredadores reguladores de la sobrepoblación humana, incluso un policía le grita “monstruo”. Considera que para que realmente los humanos fueran una especie suprema, tendrían que tener la capacidad de proteger la vida por encima de la especie humana. Considera la contaminación de la Tierra como algo peor que el homicidio y afirma que no le gustan los humanos (lo cual puede rayar con la misantropía).

Señala que las medidas medioambientales tomadas siempre están en beneficio de los humanos y que somos parásitos infestando el planeta. La traducción quita una corrección que Hirokawa hace en sus palabras. Primero menciona que somos un “insecto/bicho que infesta el planeta” pero después corrige y dice que más bien somos “kiseijuu” es decir “parásitos”. El hecho de utilizar la palabra “parásitos” para nombrar las acciones de los humanos, es un elemento que trata de cambiarnos de lugar de víctimas a victimarios, de seres que son parasitados a seres que parasitan y por un momento podemos pensar que la serie de Parasyte no habla de los parásitos que

parasitan humanos sino de los humanos. ¿Quién o quiénes son es el parásito de quién o qué? ¿A quién se alude en el título de la serie?

Yamagishi. En la cacería de parásitos que lidera en la alcaldía mata a otros humanos accidentalmente pero sin remordimiento. Uragami lo identifica como alguien similar a los parásitos y a él, pues disfruta de matar. De acuerdo con Shinichi esa no sería una característica humana, sino algo propio de un ser no empático e insensible que mata a los de su propia especie como lo hacen los parásitos.

La serie, por su propia narrativa y la forma que se desarrolla, tiene un carácter que problematiza el antropocentrismo, por un lado, desde la reflexión ética ambiental tendiente al ecocentrismo en el que los parásitos se les plantea como los reguladores ecológicos. Migi en una ocasión hace reflexionar a Shinichi y su priorización de la Tierra apuntando que la Tierra no tiene emociones, lo que podría considerarse que Migi tiende a una ética inclinada al sensocentrismo. Finalmente tiene un tinte antiespecista en la que esos otros animales no humanos hacen cuestionarnos “lo humano” y su dicotomía con lo no humanos. Shinichi va reconociendo conscientemente las formas alternativas de corporeidad y deseo en su propia especie y más allá de su especie, a través de un vínculo entre humano y “monstruo” (Halberstam, 2018) que él mismo experimenta. Es principalmente a través de él que se desmontan los discursos de lo que es humano. Migi es ese sujeto que todo el tiempo incomoda el antropocentrismo de Shinichi. Ryoko Tamiya es también un ser queer (raro, más diferente de “lo normal”), que llega a la conclusión que la vida de los parásitos está destinada al fracaso, es un ser que se le valora como malvado por matar humanos, además de amenazar al antropocentrismo y a cualquier centrismo, pues incomoda constantemente a Shinichi y a los parásitos, no tiene un grupo donde realmente sea bienvenida.

La Tabla 3 resume las rupturas de los esencialismos que Shinichi tiene respecto a lo que es humano y no humano. La primera columna son las características que considera son propias de lo humano, la segunda columna aquellas que considera no son humanas o son propias de los parásitos. Finalmente, la tercera columna ejemplifica por medio de

qué sujetos y situaciones se rompen estos esencialismos dualistas especistas y antropocéntricos.

Tabla 3. Ruptura de los esencialismos humano-no humano de Shinichi

Esencialismos humanos- lo humano	Esencialismos sobre los parásitos- lo no humano	Sujetos en situaciones específicas que rompen con los esencialismos
Seres emocionales	No emocionales	Ryoko Tamiya: logra reír frente a un espejo. Expresa gratitud a Shinichi por tomar a su bebé y tiene otras emociones que Migi no logra identificar o nombrar.
Empáticos con los individuos de su especie y otras.	No empáticos con los individuos de su especie o de cualquier otra.	Migi: expresa empatía y tristeza (por medios de gestos) por los demás parásitos que están siendo masacrados. Uragami: mata indiscriminadamente y sin remordimiento. Niños en un parque: maltratan a un gato lanzándole piedras. Sociedad en general: comen diversos animales no humanos.
No matan a los de su propia especie.	Matan a los de su propia especie si consideran representan un riesgo a su vida.	Uragami: asesino serial de humano, lo hace por placer Yamagishi (policía): durante la cacería de parásitos mata “accidentalmente” a otros humanos sin remordimiento en nombre del bien de la humanidad. Migi decide no matar a Gotou tratando de seguir la lógica humana (claramente especista) de no ser un asesino -entendido como alguien que mata a otro individuo de su propia especie. Esto a pesar de que representa un riesgo para su vida dejarle vivo.
Luchan por la humanidad	Luchan por su propia vida	Uragami: no lucha por la humanidad, solo por su propia vida. Hirokawa; lucha por Gaia (el equilibrio ecológico) Shinichi: llega a justificar sus acciones en nombre de su lucha por la humanidad, posteriormente por el planeta y termina por asumir que lucha por su familia y seres queridos.
No merecen ser comidos o asesinados, su vida es especial	Merecen ser asesinados por comer humanos	Shinichi: logra ver que nadie merece ser asesinado solo por ser cierto tipo de vida.
Altruistas	Egoístas	Ryoko Tamiya: se sacrifica por su bebé. Trata de ayudar a los demás individuos de su especie en pro de la supervivencia colectiva. Shinichi: varias veces prioriza su vida sobre otras. Otros humanos también lo hacen

No monstruos	Monstruos (por todas las características anteriores)	Migi: expresa que los parásitos solo se están alimentando como cualquier forma de vida y que lo más cercano a la definición que tenemos de los monstruos son los mismos humanos que comen individuos de diferentes especies.
Lloran	No lloran	Shinichi: pierde la capacidad de llorar por un tiempo, pareciendo una persona insensible ante ciertas situaciones.

Fuente. Elaboración propia

Este análisis desvela la interseccionalidad a nivel micro, pues se desglosa la construcción de las identidades de grupos identitarios (Collins, 2002) a partir de las experiencias de los personajes y los constructos de cada uno sobre a qué grupo creen o quieren pertenecer. Es un motivo en la serie el diálogo identitario de varios personajes con las categorías de “monstruo”, “humano”, “parásito” y “animal”, así como las características que son propias de ellos (emociones, inteligencia, valores y comportamientos) que sirven como argumento para estructurar la lógica de dominación que se traduce en la definición de quién merece ciertos tratos y consideraciones a sus vidas. La serie hace ese diálogo entre categorías y la deconstrucción de la dicotomía humano/animal (lo cual considero abona al antiespecismo), aquí lo que se hace es mostrar una forma de darles lectura desde los lentes interseccionales y categorías analíticas como animalización, antropomorfización y liminalidades. Pues de nuevo el orden de sentido especista puede dificultar que las y los espectadores den cuenta de ello y que incluso solo se logre ver una “lucha entre especies”.

Comparación de experiencias animales en una misma situación

Episodio “Trabajo de Medio Tiempo”. Sinopsis: Vaca y Pollito deciden conseguir un trabajo para obtener dinero y comprarse un juguete. Vaca va a “una granja de leche” y Pollito a “una granja de pollos”. Tanto Vaca como Pollito pertenecen a especies animales que son explotados sistemáticamente en occidente y en gran parte del mundo.

¿Cómo son representados siendo pertenecientes a este grupo animal vulnerable en la historia occidental? ¿cómo identificar el especismo? Una forma es observar la convivencia, similitudes o diferenciación entre animales a lo largo de la caricatura. En este episodio se tiene la oportunidad de analizar y comparar su representación en una misma situación y espacio: “la granja”. ¿Cómo es representada Vaca y cómo experimenta la granja en comparación a las otras vacas?, ¿cómo es representado Pollito y cuál es su situación en la granja en comparación con los otros pollos/pollitas?, ¿existen diferencias en la experiencia de Vaca con la de Pollito como animales de diferentes especies?

Vacas, Vaca y Chunks. A partir de la descripción de la escena se da cuenta de que la interacción de las vacas con Vaca es nula más allá de compartir el mismo espacio, no afectan activamente a la narrativa, solo Vaca y Chunks lo hacen. Ellas acompañan a Vaca en el momento en que le extraen la leche y cuando van a cobrar. En cuanto al movimiento y sonido, las otras vacas no gesticulan, no son bípedas, no hablan como humanos, ni siquiera hay una gesticulación o movimientos de las vacas asociados a los mugidos de fondo ¿son sus mugidos o son mugidos de otras vacas? El papel de las otras vacas es de ambientación, una granja de leche tiene varias vacas, así se demuestra que Vaca no es la única vaca que trabaja y cobra, están en un ambiente “laboral”. Existe una musicalización que acompaña los movimientos corporales, especialmente de Vaca, los tintineos van sincronizados con sus pies o con su boca mascando el pasto, es decir, todo gira alrededor de Vaca, nuestra atención está en ella.

Los espacios que transita Vaca tienen esta cualidad de “ambiente de trabajo”, el consultorio es el espacio de entrevista (Ver imagen 25), la zona de extracción de leche es donde se realiza el trabajo físico- es un cuarto con colores ocres y oscuros que destacan cierta seriedad de la labor sumada a la expresión de esfuerzo y concentración de Vaca (ver imagen 26), finalmente está el lugar de cobranza (ver imagen 27). Todos los espacios están hechos en función de una corporalidad bípeda, como la de Vaca y Chunks. El diseño del consultorio supuestamente para examinar a todas las vacas contratadas no corresponde a las corporalidades de las vacas, el baño con manija donde Vaca se extrae la leche en privado no es accesible para las otras vacas, la cama del

consultorio es una cama con escalones para humanos, las máquinas de extracción de leche están diseñadas para el cuerpo de Vaca pues cuelgan desde el techo para acceder a ubres que apuntan horizontalmente y no hacia el piso como las ubres de las demás vacas.

Secuencia 3. La granja de leche: vacas, Vaca y Chunks



Imagen 25, 26 y 27 (de izquierda a derecha). Temporada 1-Episodio 2 Parte B: Trabajo de medio tiempo. Minutos: 8:54- 9:40.

La fisionomía de las “otras” vacas es más cercana a las vacas reales, están sobre sus cuatro patas, tienen las pelvis marcadas y cuellos más largos. Sus colores y sus cuernos largos son diferentes a los de Vaca. Pero un pequeño detalle que marca una clara diferencia en la condición en la que se encuentran en esa granja es que Vaca es la única que no tiene etiquetada su oreja, esa etiqueta en la industria ganadera significa ser un número, ser propiedad de alguien, un producto o mercancía, es su marca de lote. Vaca es la única liberada de esa forma específica de cosificación. Vaca tiene un privilegio, su constante construcción como ciudadana en la sociedad humana, ella entra y sale de la fábrica, ¿y las demás vacas?, no lo sabemos. Ella no solo cobra el dinero obtenido por su leche, lo usa para acceder a un juguete en la ciudad.

Este ejemplo muestra que las intersecciones son en múltiples niveles, no hay una separación dicotómica entre vacas y humanos, al menos hay tres experiencias claras, la de las vacas, Vaca y Chunks. Vaca y las vacas son explotables, pero Vaca tiene un privilegio en comparación a las otras vacas y el espectador conecta más con ella. Por otro lado, Chunks tiene el mayor poder en el espacio y en la situación, su experiencia es la de un humano adulto, dueño, profesionalista, contratista y examinador de sus trabajadoras, todo esto le intersecta en su construcción de privilegios y de poder. E

incluso se puede agregar una cuarta experiencia la de una niña humana que está como referente ausente en Vaca, como ya se había explicado previamente.

Pollos, Pollito y Rojo. A continuación, se describe la experiencia de Pollito en la granja de pollos. Ver la Secuencia de imágenes 3, de la mano del cuadro descriptivo 1: “Escena de la granja de pollos”.

Cuadro descriptivo 1: escena de la granja de pollos

Pollito va a la granja de pollos. En un televisor, aparece un anuncio de pollos felices con Rojo- encarnando un disfraz y título de almirante- entonando una canción que promueve el sabor de su producto (Plano detalle de la TV, leve contrapicado, ver Imagen 28). Pollito está enfrente del televisor, sentado en un banco con su cabeza inclinada levemente hacia atrás para ver a la tele anclada en la parte alta de la pared. Es una sala de espera de colores azules, gris y morado claro (plano general lateral izquierdo de Pollito, ángulo normal)

- *“¡Siii! Sé que voy a trabajaaar aquiii”*, dice Pollito (primer plano de Pollito, ángulo normal)

- *“Bueeenooo me encantaría tenerte”* (énfasis en la palabra “tenerte”). Dice Rojo quien acababa de entrar a la habitación con su amplia sonrisa (plano medio largo, contrapicado).

Pollito baja del banco, es tan pequeño que le llega el banco al nivel de los hombros.

- *“¡Gracias almirante!”* Pollito pone la mano derecha en su frente a manera de saludo militar y dice: *“¿qué debo hacer?”* (plano entero lateral de Pollito y Rojo, están parados uno frente al otro).

Aparece Rojo abriendo una gran puerta y lleva a Pollito del cuello (lo acaba de trasladar a otro lugar de la granja).

- *“¿Por qué no te vas familiarizando con tus compañeros de cena?”* (plano medio Rojo, entero de Pollito, ángulo contrapicado), *ehh quiero decir, de cuarto* (primer plano del almirante).

Rojo lanza a Pollito (plano medio y entero respectivamente) a una cinta andadora donde había varios pollos parados enfilados- se escucha el cloqueo de las aves y se ve al fondo una malla negra con un cielo morado claro detrás (plano general, nivel de la cinta andadora).

Pollito sin entender de qué trata todo, piensa que es un lugar donde les darán el almuerzo. Bajan unas pinzas que van agarrando (sonido metálico) a los pollos, entre ellos agarran a Pollito y unas manos robóticas lo despluman.

- *“¡Ay! jahhhh!”* exclama Pollito (plano entero, suspendido en el aire)

Las pinzas lo bajan a la cinta con otros pollos desplumados, todos con ojos muy abiertos, mientras dice *“¡oigan yo tengo pudor!”*, al aterrizar en la cinta se tapa sus partes íntimas y se le ven dos pezones, su piel es un poco más clara que las de los demás pollos (plano

general, dos pollos primer plano, ángulo normal, nivel levemente sobre la cinta). La cinta larga sobre la que estaban alrededor de 100 pollos alineados, bien formados y clocando, sigue avanzando en zigzag hacia una puerta que se encuentra al final. Están ahora en un cuarto con paredes y techos rojizos, el cubículo donde se encuentra la puerta es de un color naranja intenso (gran plano general, ángulo ligeramente picado, ver Imagen 29). La cámara se mueve verticalmente hacia arriba, hacia lo alto en una tarima de madera (plano general, ángulo contrapicado) desde ahí Rojo controla la velocidad de la cinta y la acelera moviendo la palanca (plano entero en contrapicada).

- "*Hola mis polluelitos*" (plano medio de Rojo).

Pollito le reclama desde la cinta (gesticulando con cara, boca y manos).

- "*¡Oiga señor! ¿cuánto me van a pagar por esto?*" A su lado se encuentra otros pollos que no parecen alterarse por la situación (plano general picado, nivel por encima de los pollos, ver Imagen 30).

- "*Ohh jajaja*", se ríe rojo.

Pollito ve hacia arriba y Rojo inclinado hacia abajo (plano general en picada, anterior entero de Rojo, y primer plano posterior de Pollito, lateral del resto de pollos, ángulo en contrapicada)

- "*No necesitarás dinero en el lugar al que te diriges*". Rojo señala hacia donde antes se veía que estaba una puerta (plano medio) Pollito se asusta.

- "*¿Qué quiere decir?*" (primer plano de Pollito, picado pronunciado).

Rojo acelera al máximo la cinta (plano entero), se ven los pollos siendo arrastrados por la cinta a través de una puerta de metal que se abre y cierra verticalmente, de la cual sale una luz resplandeciente (plano general, contrapicado por debajo de la cinta), Pollito es el único que emite sonido alguno, y los cloqueos dejan de escucharse.

- "*¡Nooooooooo!*" (primer plano anterior de Pollito) corre en contra del sentido de la cinta (gran plano general, de las siluetas laterales de todos los pollos, nivel por debajo de la cinta en contrapicado pronunciado). Los demás pollos inmóviles y sin emitir sonido siguen formados en perfectas líneas rumbo a esa puerta por la que van desapareciendo.

Secuencia 4. La granja de pollos: pollos, Pollito y Rojo

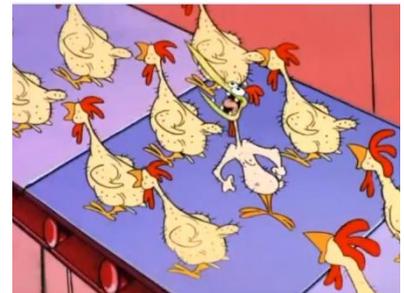
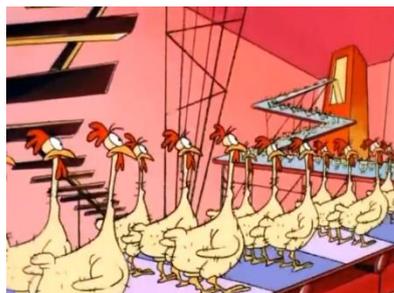


Imagen 28, 29 y 30 (de izquierda a derecha). Temporada 1-Episodio 2 Parte B: Trabajo de medio tiempo. Minutos: 10:20-11:39.

Existen varias diferencias entre Pollito y los demás pollos en la granja. Su complexión física es diferente, Pollito es delgado en comparación con los demás, esto se puede asociar a que es un pollo de casa no criado para consumo o "de engorde". Pollito es familiar de dos humanos, no es objeto de consumo, "ese no es su lugar", no es igual a los otros. Otro aspecto es su reacción emocional y racional ante la situación. Refleja una mayor expresividad motriz y sonora, muestra incomodidad y desconcierto sobre lo que tiene que hacer en la banda corrediza, a la hora de ser desplumado muestra "pudor"- pues se entiende que ha sido desnudado, ¿por qué el sí tiene pudor? ¿Es acaso algo menos animal tener pudor? Es un ser que se enuncia, reclama, habla como humano y se mueve en la banda de producción en la que se encuentran perfectamente alineados los demás pollos que apenas realizan algún movimiento. Pollito se muestra enfadado ante la situación y finalmente tiene terror cuando se da cuenta que va a ser asesinado.

Para Pollito es un horror la experiencia y para los demás pollos parece ser nada importante, como sino se dieran cuenta de lo que pasa, no les importara o ya se lo esperaban y lo aceptarían. Cuando los pollos van desapareciendo por la puerta iluminada, sería un momento clave de expresividad corporal y sonora de ellos, pero no se mueven en lo absoluto. Antes de esto casi toda la secuencia los pollos están cloqueando como cualquier pollo tranquilo haría, pero en una situación de estrés los pollos normalmente graznan muy agudo, sin embargo, aquí callan y Pollito ocupa toda la sonoridad de la escena gritando de miedo.

No hay muchos cambios en la expresividad de los pollos en la granja más allá de cambiar un poco sus ojos de sorpresa (muy abiertos) a entrecerrados o incluso se les dibuja sin ojos. Los pollos que están ahí cumplen la función de ambientación, igual que las vacas en la granja de vacas. Pareciera que Pollito fuera el único ser "racional" y "con emociones" que no encuentra como normal o deseable la situación. Se construye como un ser sintiente, pensante, perceptivo y expresivo. No es pasivo ante la amenaza de muerte, los pollos apenas muestran emociones, su estética, movimiento y sonido son muy pobres ante la situación. Lo problemático no es que Pollito exprese todo esto, es que a los demás pollos se les nieguen las mismas capacidades perceptivas y activas, o al

menos que fueran cercanas, volviéndose así cercanos a la pasividad de los objetos y a ser matables.

El manejo de la cámara también marca diferencias, en ocasiones es cercana a la primera persona de Pollito, se establece la mirada desde atrás su espalda, su altura, su espacio o su nivel, la cámara no está posicionada desde la experiencia de los otros pollos. En cambio, sí se realizan tomas desde la posición de Rojo, este "almirante" abusivo y malvado que mata pollos y se aprovecha de la ignorancia de Pollito para apropiarse de él. Rojo suele estar en lo alto y los demás pollos en un nivel más abajo, hay muchas escenas en contrapicado, en parte porque Pollito es muy bajo de estatura, pero también tiene una connotación de poder, de tener el mando, es el Almirante carnicero después de todo.

Comparación de la experiencia entre Vaca y Pollito. Las experiencias de Vaca y Pollito son diferentes desde su condición de especies en la industria ganadera, ambos son violentados de formas específicas, pero en Vaca no es percibido a simple vista y en Pollito sí. Esto parte incluso del lenguaje, la "granja de leche" y la "granja de pollos" hacen referencia al producto, no al sujeto. El pollo vivo es referente ausente de pollo como carne, las vacas son referente ausente de la leche. Las palabras esconden a los sujetos y los procesos que tienen. Pollito piensa que puede vender "su leche de gallinazo" en la granja de leche pero es rechazado. No es un animal que de leche y cuando va a la granja de pollos no sabe que su cuerpo siendo cadáver es el producto en sí. Vaca está en condición de trabajadora y Pollito está en condición de posesión, Rojo claramente le dice a Pollito "me encantaría tenerte", para Rojo es tan poseible y matable como los otros pollos, pero para el espectador Pollito no debería estar ahí y se le salva.

La imagen de Vaca es una imagen bastante estandarizada o más bien estereotipada en la sociedad occidental, es una vaca con ubres gigantes que están llenas de leche. En el activismo vegano tiene un espacio importante visibilizar que la explotación de las vacas implica su eventual muerte y la de sus becerros, pues casi todas terminan siendo "carne" en el plato de alguien cuando su producción de leche ya no es rentable. En el

episodio “Vaca y Pollito reclinables”, Vaca y Pollito quedan atorados en un sillón, sus padres no se dan cuenta y se sientan sobre ellos, al momento en que Papá se sienta sobre Vaca salen 4 chorros de leche entre sus piernas (ver Imagen 31 y cuadro descriptivo 2). Los padres asumen que el sillón da leche y bromean diciendo que ya no necesitarán de Vaca. Nuevamente aquí se le construye como una Vaca que naturalmente da leche, la produce sin más como un sillón o una máquina, el embarazo, el becerro, la inseminación se omiten. Este tipo de escenas que utilizan la leche de Vaca como parte del humor son una constante en la caricatura.



Imagen 31. Escena Papá y Mamá se sientan sobre Vaca y Pollito. Temporada 2. Episodio 20. Parte B: Vaca y Pollito reclinables. Minuto: 13:07

Cuadro descriptivo 2: escena Papá y Mamá se sientan sobre Vaca y Pollito (Ver Imagen 31)

- *“Mira Mamá, este sillón da leche”*, dice Papá (los chorros de leche salen con presión y pierden fuerza hasta que deja de salir leche).
 - *“¡Que bien! ¿¿para qué necesitamos a Vaca?!”* (se ven las piernas de Mamá y Papá y las ubres de Vaca entre las piernas de Papá)
 - *“¡Jajajajaja!”* se carcajean los dos humanos agitando las piernas en el sofá.

Desde el activismo, y hago referencia a la experiencia propia y de compañeras, cuando se informa sobre todas las vivencias que tiene que pasar una vaca para dar la leche, entre ellas el embarazo, es notable que se tiene la imagen de las “vacas lecheras” como aquellas que dan su leche y no les implica nada más, se ignora el proceso de embarazo, y se les piensa más en condición más de compañeras de granja que de producto en sí. Y esto es una construcción cultural, constantemente vemos vacas “felices” pastando y siendo ordeñadas en un anuncio, el producto llega en una botella con una leche procesada. Incluso desde la experiencia propia en el movimiento vegano, es común que las personas dejen primero el consumo de cadáveres que el consumo de derivados animales, parte de esto se construye en una percepción de ausencia de conflicto ético si se usa al animal sin que implique su muerte, además, se ignora que sí se les mata

eventualmente en el proceso cuando dejan de ser rentables. Esta percepción se refuerza en la caricatura, para Vaca no se muestra como amenazada su vida, es un trabajo temporal, parece que ahí nadie muere. En cambio, para Pollito no es un trabajo, no obtendrá dinero pues estará muerto, se le arrebató su vida en el momento, es algo muy palpable, el producto es el sujeto muerto, no un derivado.

Vaca, Pollito y las otras/otros. La caricatura es bastante simple visualmente, se centra en los movimientos de los personajes dejando fondos muy sencillos, se apoya bastante en animar partes específicas de los cuerpos de forma exagerada y en la música descriptiva que, además de guiar las emociones, sirve como registro de movimiento. Como ya se mencionó antes, las otras vacas y los otros pollos tienen poco detalle expresivo, tanto en sus líneas, en sus sonidos como en su movimiento, esto puede deberse a las capacidades técnicas del momento en que se creó la animación y/o a la búsqueda de una disminución de costos para ser parte de la animación masificable en la pequeña pantalla, pero también responde a la forma en que valoramos a los animales no humanos.

Desde los años 1950 a 1960 se inicia la época de la animación masificada, Lamarre (2011) señala que en muchas animaciones japonesas había un humano con su animal compañero que usualmente mostraba líneas menos expresivas. Además, señala que en gran medida el uso tan amplio de animales desde los inicios de la animación es debido a que somos menos exigentes en la verosimilitud de los movimientos de los personajes animales no humanos en comparación con los humanos, además sale más barato. A lo que podríamos sumar que seguramente es muy atractivo ver animales no humanos actuar y construir fantasías. La falta de expresividad sonora y de líneas en “los otros pollos y vacas” responde a esta lógica antropocéntrica, lo humano o más cercano a lo humano tiene más movimiento y líneas más expresivas como Vaca y Pollito. Pero también responde a que son ambientación, son las masas de individuos que vemos en películas de batallas épicas muriendo a montones, no se les enfoca, no se sabe quiénes son, los espectadores no lloran por cada individuo entre las masas, lloran por los protagonistas llenos de texturas y detalles.

Verónica Perales Blanco, artista española, realizó en 2018 el proyecto #tweettoit. A partir de varias obras gráficas -como cuadernos educativos, cómics y aventuras gráficas- visibiliza y problematiza las expresiones onomatopéyicas asignadas a los animales en estos medios. Su obra destaca que las manifestaciones sonoras de los animales no humanos suelen ser reducidas a una única expresión, tanto para expresar felicidad, tristeza o dolor. La vaca hace “muuu”, los cerdos hacen “oink”, los patos hacen “cuac”, las ovejas hacen “baaaa” y así sucesivamente, reduciéndose las onomatopeyas a monosílabos. Esto anula las voces y a los sujetos en distintas situaciones y contextos, se les desindividualiza y estereotipa. Los cloqueos y mugidos en ambas granjas tienen esta cualidad, no hay diferencias en sus voces ante distintas situaciones, especialmente en los pollos.

La desindividualización forma parte de lo que Melanie Joy (2013) denomina anestesia emocional o la triada cognitiva, que hace alusión a evitar empatizar o conectar psicológicamente con alguien. La desindividualización es un “proceso por el que vemos a seres individuales solo en términos de su identidad grupal, de modo que todos tienen las mismas características que el resto de los integrantes del grupo” (p. 122 y 123). Un sonido estereotipado, un cuerpo estereotipado, una actitud estereotipada conforman un estereotipo que justo significa la imagen que se tiene de un grupo, es una abstracción. En este caso se hace una abstracción de un grupo “los pollos” y no cualquier tipo de pollos, los de granja.

Que se marquen diferencias entre Vaca y vacas o entre Pollito y pollitos no es lo problemático, sino que estas diferencias están construidas como desigualdades, como un discurso audiovisual (conformado por sonido, movimiento, líneas, situaciones y espacios) que los posiciona como más explotables o matables. Su presencia se limita a ser elementos contextuales de un paisaje industrial de las granjas, con ellos no se empatiza, no se generan emociones sobre sus vidas.

Mascotismo: Blackie como Mascota

Episodio “El caballo de Vaca”. Sinopsis: Vaca encuentra a Blackie pastando en su patio, él es un caballo famoso ex corredor de carreras, ella decide quedárselo y montarlo. Pollito también quiere estar con Blackie y le gustaría montarlo, así que apoya en su cuidado. La casa se vuelve un desastre al meterlo a la cocina, las escaleras, el baño y los cuartos, Vaca y Pollito comen, se bañan y juegan con él dentro de casa.

¿Qué significa ser “de” Vaca?, ¿es Blackie un animal de carreras, de compañía o compañero? Este episodio desde su título muestra una posible cosificación del caballo. La palabra “de” es una preposición para denotar posesión o pertenencia. Sabemos que “de” la usamos para mostrar distintas relaciones como parentesco: “soy la hermana de x persona”, o pertenencia a un lugar: “soy de México”. En ambos casos no es que seamos propiedad de el/la hermano/a ni que somos propiedad de México. En cambio, cuando decimos “ese perro es de x persona” se puede interpretar como posesión o relación familiar/parentesco, aunque ante la ley será siempre posesión, los humanos no somos tutores, somos dueños de los animales no humanos que están bajo nuestra responsabilidad ¿Cuál es la relación de Vaca con Blackie?

Cuadro descriptivo 3: El caballo de Vaca (diálogo del minuto 1:38 - 1:44)

- *“Oye Vaca de quién es el caballo?”*, dice Pollito
- *“Es mío, lo encontré, así que es mío y tú no puedes montarlo”*. Contesta Vaca corriendo con la montura escaleras abajo hacia el patio donde se encuentra Blackie (momento previo a la imagen 33)

Ser posesión de alguien es ser objeto a disposición del amo, esto sucede con las mascotas. Blackie es apropiado por Vaca y lo hace a través de dispositivos muy claros, su lenguaje (“es mío, lo encontré, así que es mío y tú no puedes montarlo”) y los artefactos de jineteo: un arnés, un freno y la silla de montar (ver Imagen 33). La lógica de posesión es uno de los mitos del amor romántico (Pascual Fernández, 2016), “el romanticismo patriarcal está basado en la posesión y la propiedad privada” (Herrera, 2019). En este tipo de “amor” que domina, la posesión y el maltrato se ampara bajo el supuesto amor que se tiene al otro, se posee porque se ama. Vaca romantiza su

relación con Blackie en este sentido, en la Imagen 32 podemos ver que su cuarto está repleto de objetos de carreras de caballo y tiene un cartel que dice “amo a los ponys” y otro “amo a los caballos”. El amor romántico tiene dispositivos de control sobre el ser “amado”, como son la silla de montar, pero también lo es la exclusividad de Vaca para montar a Blackie.



Imagen 32. Vaca “ama” a los caballos. Temporada 4, episodio 49. Parte A: El caballo de Vaca. Minutos de la secuencia. Minuto: 00:42

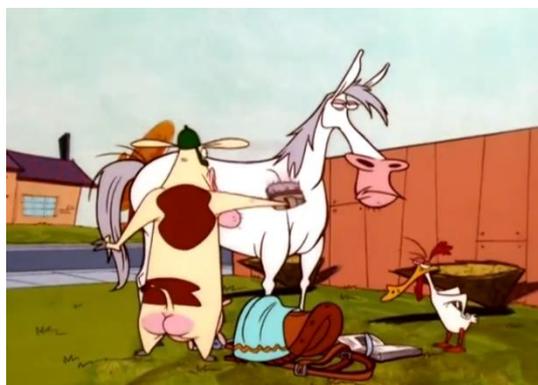


Imagen 33. Vaca prepara la montura de Blackie. Temporada 4, episodio 49. Parte A: El caballo de Vaca. Minutos de la secuencia. Minuto: 1:45

Todo el episodio, desde que lo monta por primera vez hasta la última escena juntos ella se encuentra sobre el lomo de Blackie, está “bajo su control”. Para ella es como un juguete con vida, lo utiliza para divertirse, le baña y le cuida, pero también lo lastima al ponerle la silla, lo obliga a ser montado y lo manipula para que corra. En el episodio se expresa claramente que Blackie “relinchó de felicidad” cuando dejó de correr es decir, es feliz dejando de participar en las carreras, Vaca lo sabe y aún así lo monta.

El “amor de Vaca por los caballos” es parte de una lógica mascotista (una forma de especismo). El mascotismo se puede entender como el animalismo que tienen un deseo altruista por animales domesticados principalmente perros y gatos (Salazar, 2019), pero en general, es por todo aquel que se considere “mascota” como pueden ser caballos, conejos, animales “silvestres” llevados al hogar, entre otros. Los mascotistas suelen tener preferencia por esos animales de los que gustan, pero sin consideración moral a otros animales, por ejemplo, pueden defender a los perros y promover las corridas de toros (2019). El mascotismo implica la posesión y manutención de animales “de

compañía” con fines recreativos, sentimentales, educativos o incluso como una expresión de la personalidad (Spencer, Decuyper, Aerts & De Tavernier, 2006). Tiene una base instrumentalista, son medios para un fin, son objetos de deseo, Blackie pasa de ser un caballo “de carreras”, a ser libre para luego ser una “mascota” o animal “de compañía”. Para Vaca, Blackie representa su posibilidad de experimentar su deseo por los caballos y las carreras.

Ahora bien, hay elementos que no se ven en la pantalla pero que son parte de la violencia hacia Blackie y los demás caballos utilizados en carreras. Su existencia implica un sistema de crianza para hacer “razas óptimas” para correr. Implica la selección y descarte de caballos, la inseminación forzada de hembras, la obligatoriedad de correr contra voluntad siempre que el o la humana quiera, el proceso de acondicionamiento, entre otras cosas. Todo eso no lo vemos ni Vaca ni los espectadores, pero validar las carreras de caballos es validar todos sus engranajes sean más o menos bienestarristas para el animal, pero al fin al cabo mascotistas y esclavistas sujetos al interés humano.

Referente Ausente: Cuando los Animales Abundan como Cadáveres

La presencia de carne, es decir cadáveres, es constante en la serie. Vaca y Pollito gustan de comer animales, en especial de traseros de cerdo. Una vaca en la vida real puede comer algunos insectos por accidente, un gallo come insectos y granos, pero aquí los figuran como amantes de la carne de animales de todo tipo. Se entiende que como caricatura, se presta para jugar y es parte del humor absurdo que caracteriza esta serie. Sin embargo, la aparición de carne es constante en diversos episodios, salen salchichas, esqueletos de peces, vacas, entre otros alimentos de origen animal. Este elemento normaliza el carnismo, es decir reafirma un conjunto de creencias que hace comestible a ciertos animales -según la cultura gastronómica (Joy, 2013). La abundancia de cadáveres comestibles normaliza la condición de carne (como producto) de muchos animales, forma parte del paisaje de la ciudad de Vaca y Pollito como aceptable, risible, antojable y despreocupado (Secuencia 5 y 6). Ni a Vaca ni a Pollito pareciera importarles mucho el tema a pesar de ser pertenecientes a esas especies “comestibles”.

Secuencia 5: Comiendo traseros de cerdo



Imagen 34 y 35 (de izquierda a derecha). Temporada 4, episodio 49. Parte A: El caballo de Vaca. Minuto: 3:06 -3:53

Cuadro descriptivo 4: escena comiendo traseros de cerdo (ver Secuencia 5)

- *"¡Vaca! ¡Pollito! ¡La cena esta listaa!"* Gritó Mamá desde la puerta de la casa al jardín. Se quita rápido de la puerta mientras grita "¡hay traseros de cerdooo!" (plano entero anterior de Mamá), Blackie, entra cabalgando a la casa, Vaca está colgada de su cola con su casco de jinete y Pollito va corriendo detrás de ellos (perfil derecho de los tres). En este fragmento no se le ve la cabeza a Blackie pues el nivel del plano de Mamá se mantiene, el cual es a nivel de las rodillas.

- *"Ay quisiera que me hubieran dicho que caballo vendría a cenar con nosotros"*, dice Mamá con voz en off (se ve la casa completa a los lejos, es un gran plano general sin personajes a la vista). Pollito está sentado sobre su alta silla rosa, Blackie está de pie a su lado y Vaca está sentada sobre Blackie, todos están convocados en la mesa redonda, en cuya superficie hay tres traseros de cerdo rosados con su pequeña cola enroscada, un plato lleno de papas y dos vasos con una bebida anaranjada (plano americano).

Pollito muy emocionado, con una cuchara en su mano derecha y un tenedor en la izquierda, exclama:

- *"¡Estos son traseros de cerdo con papas!"* La cámara avanza lateralmente de izquierda a derecha. Vaca está devorando su comida y diciendo *"¡oh delicioso!"* se escuchan los sonidos de su boca.

Blackie huele la comida (sonido de su nariz) tiene sus ojos bien abiertos y sus pupilas hacia arriba (como cuando alguien se concentra en algo más y no en la vista). No le agrada la comida pues entrecierra los ojos, muestra los dientes y tira la comida de la mesa con su boca (ver Imagen34), se mantiene el plano americano se escuchan los sonidos de los platos al romperse). Pollito prosigue a imitarlo (plano medio corto) y luego Vaca (plano medio largo), quedando así un desastre en la mesa y el piso.

Mamá muy exaltada les pregunta "*¿Qué tienen de malo esos traseros?*" (plano entero de Mamá en un ángulo levemente en contrapicada) Pollito con los brazos cruzados y una voz caprichosa pero grave dice "no nos gustan" (plano medio corto).

- "*Pero los traseros con papas son sus favoritos*" (plano entero de Mamá con los platos rotos y un trasero en el piso, ángulo ligeramente picado).

- "*A Blackie no le gustan*", dice Vaca con sus brazos cruzados (plano medio largo, música siniestra). Y Blackie emite un soplido alzando la cabeza con sus ojos cerrados, con cierto aire de dignidad (primer plano de Blackie).

- "*Bueno y ¿qué le gusta?*" dice Mamá con irritación mientras alza su pie del piso lleno de líquido que se derramó (plano entero de Mamá). Pollito consulta el libro donde viene toda la información de Blackie, es azul, con su foto y nombre escrito en la portada y la palabra Horse.

- "*Aquí dice además de manzanas, le gusta la alfalfa*" (plano medio corto).

Papá llega y pregunta por lo que hay de cena (plano entero de Papá). Pollo y Vaca responden al unísono "*alfalfa*". Todos están comiendo de una "feed bag" (una bolsa de comida que se les cuelga a los caballos para que coman de ella). En la mesa se encuentra una gran paca de alfalfa (ver imagen 35).

Secuencia 6. *Sándwich de lengua*. Vaca busca su lengua



Imagen 36, 37 y 38 (de izquierda a derecha). Temporada 2. Episodio 16. Parte A: *Sándwich de lengua*. Minuto: 2:39 - 2:52

En el episodio "*Sandwich de lengua*", a Vaca se le desprende su lengua cuando estornuda muy fuerte. A la lengua le sale una cara, brazos, pompas, piernas y escapa corriendo. Vaca y Pollito van a buscarla a distintos lugares de comida antes de que se la coman, dando por hecho que la lengua voluntariamente se dirigió a un lugar donde se la coman⁴². Van a un restaurante llamado "*El mundo de las lenguas*", Vaca se prueba

⁴² En el activismo, por absurdo que suene, es común escuchar el argumento de que los animales desean ser comidos. Esta escena en la que la lengua voluntariamente van a que la coman me recuerda esta forma de pensar.

una lengua que toma del plato de una señora y no le queda (ver Secuencia 6). Finalmente la encuentran en un restaurante chino donde venden lenguas de perro.

Esta es otra aparición de la cultura carnista, vemos negocios de carne por todos lados, entre ellos hay un restaurante de carne bovina en donde cuelga un cráneo de vaca o toro. Aquí nos damos cuenta de que Vaca puede ser comida, pues la gente come a otras vacas, vive en un mundo de humanos en donde no deja de ser comestible. En los distintos restaurantes tienen en venta lenguas de distintos animales no humanos, pero en ningún momento hay una lengua humana sobre un plato, ni animales no humanos comiendo en los restaurantes. Es un mundo de humanos, donde Vaca y Pollito siguen estando en riesgo pero no tanto como otros animales de su misma o diferente especie no humana.

La carne no solo abunda en esta caricatura, sino en muchas, es un reflejo de la cultura gastronómica especialmente occidental (europea - norteamericana) que se ha relacionado con el poder, mayor capacidad adquisitiva económicamente y mayor desarrollo civilizatorio (Ávila Gaitán, 2017). La carne es asociada con una mayor evolución, mayor fuerza física, lo que también se ha relacionado como un alimento más propio y deseado por los hombres, un alimento masculino (Adams, 2016). El evolucionismo humano se relaciona con la carne no sólo en términos de nuestra biología y su supuesta influencia en el desarrollo de la inteligencia humana, sino también con el desarrollismo civilizatorio, que no es lo mismo pero tienen muchas conexiones. Se ha entendido que tener carne es reflejo de una mayor capacidad de domesticar y de una humanidad libre por ser capaz de manipular a la naturaleza, pues otras sociedades menos “desarrolladas” no tienen estas prácticas y siguen cazando, como algunos pueblos originarios o simplemente no la incluyen en su menú (Ávila Gaitán, 2017). Se pueden identificar en estas ideas una serie de categorías, sujetos y objetos relacionados:

Carne-cazadores-hombres-evolución-raciocinio-domesticación-civilización

De acuerdo con esto y con la tabla de dicotomías jerárquicas valorizadas (Tabla 2), si el humano hombre es valorado como superior, si el raciocinio es valorado como superior y asociado a la carne como un alimento que permite esa condición que además se traduce a evolución y civilización y éstas como superiores, todo esto en conjunto forma un discurso de superioridad. Son entramados, entre ellos se soportan, si algo se califica como superior y se asocia algo, ese algo es posible entonces que también se le considere superior y a lo que se asocie eso último. Se soportan entre sí, construyen un mundo perfecto para justificar la superioridad en varios ámbitos de ciertos sujetos ¿quién decide estos valores?

En la caricatura de Los Simpson es muy común ver carne, un ejemplo entre tantos es cuando la familia Simpson sin incluir a Lisa, quien es vegetariana, van a un restaurante que se llama The Slaughterhouse (El Matadero), recibe este nombre porque ahí mismo puedes elegir la vaca que te quieres comer y la matan. Cuando Homero ve en la carta que el corte más grande es de dos kilogramos se molesta y califica al lugar de ser un lugar para niñas (ver Cuadro descriptivo 5). Después de esto se le comenta que hay un corte especial de siete kilogramos, Homero termina compitiendo con Barclay para ver quién se come primero el corte (ver Imagen 39).

Cuadro descriptivo 5: Homero en The Slaughterhouse.

- *“¡Un momento! ¿Este es el corte más grande? ¿dos kilogramos? Creí que este establecimiento servía carne y resulta ser una casa de té para niñas bonitas con calzones de color de rosa”.*



Imagen 39. The Slaughterhouse. Los Simpson. Temporada 10. Episodio 17: *Maximum Homerdrive* Minuto: 6:43

En la caricatura Padre de familia, Peter (el personaje principal) va con sus amigos a comer carne. Joe, su amigo en silla de ruedas, no puede terminar su filete, también lo califican de parecer una mujer y mostrar delicadeza (ver cuadro descriptivo 6 e Imagen 40). En otro episodio Peter piensa que es mujer trans y va con sus amigas a comer,

resulta que el platillo de todas es una ensalada. En ambas caricaturas estadounidenses, se reafirma constantemente el deseo y valor de la carne en especial por el género masculino (hegemónico). Se sabe que en la sociedad estadounidense abunda una cultura gastronómica alrededor de la comida rápida y las parrilladas de carne, se ha vuelto un elemento muy presente en este tipo de caricaturas que enaltecen y hacen burla de su propia realidad. En esta cultura carnista, es común encontrar chistes sexuales alrededor del tipo de comida que se come.

Cuadro descriptivo 6: Joe no se acaba su filete

- *“Por favor, Joe, no has terminado ni uno, ese tipo comió dos”.* (Señala a una vaca sentada en el restaurante)
- *“Ay ya no puedo, estoy lleno.”* Contesta Joe
- *“¿Lleno de qué? ¿De estrógenos? ¡Aflójate la falda delicada!”*, se burla Peter.



Imagen 40. *Joe no se acaba su filete.* Episodio desconocido. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YVHB64b38iU>

Retomando el análisis categórico interseccional, destaquemos de las anteriores escenas las siguientes palabras que se contraponen e interrelacionan:

Carne – hombre - fuerza vs ensalada – mujer – estrógenos – delicadeza - color rosa.

Es decir, mantienen las lógicas de discriminación múltiple carnista y sexista, a la mujer se asocia con la ensalada, la delicadeza y el color rosa, mientras que a los hombres con la carne y la fuerza. Si se vinculan las otras palabras antes mencionadas: evolución, raciocinio, cazador, domesticación y civilización asociadas al hombre, entonces en contraparte ¿qué se está asociando indirectamente a las mujeres bajo la lógica dualista? ¿no evolucionadas, no racionales, presa, incivilización?

Incluso el espacio en el que suceden ambas escenas es muy parecido, un negocio de filetes de carne caracterizada por ser una cabaña, lo que da un ambiente campesino o de granja, hay muchos hombres y fotos al fondo de las vacas pastando, son paisajes carnistas y además sexistas. Son especistas este tipo de representaciones porque la carne tiene como referente ausente a un animal, pero que además suelen ser solo ciertos animales los que son comidos. Son estereotipados, diferenciados del resto de animales para cumplir una función de alimento. Y el uso de la masculinidad para hacer deseable su consumo bajo lógicas de alcanzar un lugar superior por hacerlo, resulta en una discriminación múltiple de todos aquellos sujetos que no se considera masculinos. La sexualización de la carne (Adams, 2016) refuerza el especismo.



Imagen 41. Pollito escapa de la granja. Temporada 1-Episodio 2 Parte B: Trabajo de medio tiempo. Minuto 11:37

Conectando con el Referente Ausente de la Carne. Podemos decir que la forma desmontar (cambiar) la condición de un sujeto que está como referente ausente es hacerlo presente, algo que muchos activistas tienen muy claro. En el trabajo de medio tiempo el fracaso de Pollito representa ruptura con lo esperado. Perder es un arte, puede ser más liberador que cualquier éxito, se vuelve un rechazo al dominio total (Halberstam, 2018, p.17).

Pollito fracasa en conseguir dinero para su juguete porque no pudo obtener un trabajo de medio tiempo al no ser un animal que produzca un usufructo con su cuerpo sin morir, está destinado a fracasar en la granja de pollos. Su experiencia desvela que la granja de pollos es de “carne de pollos”, rompe con la desconexión entre el sujeto pollo y su carne.

Pollito nos hace ver que la propaganda de pollos felices en la televisión no representa a los pollos de la granja, no hay pollos cantando y aceptando felizmente su muerte. Es una fantasía que en nuestra sociedad se construye constantemente en la industria alimentaria. El pollo feliz en pantalla es una manipulación que casi le cuesta la vida a nuestro protagonista. ¿Cuántos anuncios de pollos, vacas y cerdos felices vemos en puestos de comida en los que venden sus cadáveres? ¿Cuántas personas se impactan

cuando ven videos de los pollos siendo asesinados como si fuera algo inesperado? Esto no quiere decir que la caricatura sea antiespecista en su conjunto, pero este pequeño fragmento logra visibilizar las conexiones entre propaganda alimentaria y los sujetos asesinados. Es una pequeña expresión que desmonta a la industria de pollos y puede aportar al antiespecismo.

¿La resistencia de Pollito es liberadora? Pollito se vuelve subversivo, rechaza las demandas de productividad animal y trata de escapar (ver Imagen 41), se libra de la muerte gracias a la ayuda de Vaca, mas no diría que se libera como pollo, sino como Pollito únicamente. Su historia se queda en el individualismo, la construcción de la empatía de los espectadores solo es con el protagonista, el pollo especial y diferente a los demás. Sabemos que Pollito no quiere morir, pero ¿los demás pollos quieren morir? ¿Los demás pollos tampoco deberían de ser carne?

De acuerdo con Halberstam (2018) aquellas animaciones que representan una ruptura real o profunda con las dominaciones comparten características con las películas de "Pixarvolt"⁴³. Estas películas de Pixar desarrollan una liberación comunitaria, que crea imaginarios utópicos y conexiones entre la revuelta comunitaria y los cuerpos queer (no hegemónicos o normativos). La fuga de Pollito es muy diferente a la de los pollos de Chicken Run (una animación Pixarvolt, su nombre latinoamericano es "Pollitos en fuga"), en esta segunda película los pollos se organizan y arman una revolución para liberarse desde la colectividad. Son animales no humanos que también están antropomorfizados, pero eso sirve para conectar con su realidad en lugar de generar diferencias antropocéntricas entre individuos de su mismo grupo, además de romper el referente ausente de la carne de pollo. Otro ejemplo de ruptura con el referente ausente es el siguiente de la serie de Parasyte, ver Secuencia 7 y el Cuadro descriptivo 7 antes de seguir.

⁴³ Este concepto surge de una selección de animaciones de Pixar por parte de Halberstam, dichas animaciones tienen un conjunto de características y elementos de ruptura con la norma, que generan otros discursos alrededor de la diferencia y pasan del individualismo a lo comunitario.

Cuadro descriptivo 7: Escena los asesinatos durante el desayuno (Parasyte)

La cámara se mueve pasando por el rostro del padre, el tenedor y centrando el plato de huevos con tocino del padre (plano detalle, plano subjetivo en primera persona de Shinichi) se escuchan los cubiertos chocar con la vajilla.

- *“¿Y mi huevo con tocino?”* Le dice Shinichi a su madre, ella lo voltea a ver.

- *“Ayer no querías”,* le dice con voz dulce

- *“Dijiste que debía desayunar bien ¿no? ¿Me das más pan?”* Dice mientras extiende el brazo derecho con su plato que estaba vacío.

- *“Vaya cambio de humor. La madre le recibe el plato”* (plano medio largo de la madre y Shinichi, ángulo normal) mientras se escucha la voz en off del padre por un momento antes de cambiar de plano

- *“Incidentes violentos ocurren por toda la nación...”* dice el padre mientras se mete a la boca el trozo de huevo y tocino, a la vez su mano derecha toca la pantalla de su Tablet, al fondo se ve una puerta transparente detrás de la que hay un pequeño patio, las revistas sobre la barra son de gastronomía, la madre está preparando el pan que le pidió Shinichi. (Imagen 42)

- *“¿Otro asesinato?”* Voltea Shinichi a ver a su padre (plano medio de todos, lado posterior de la madre y lateral de Shinichi y el padre, ángulo levemente picado)

- *“Ahhh, sí”,* dice el padre mientras se mete el bocado a la boca. El padre mastica su comida. Y con la boca llena sin dejar de ver la pantalla, comenta:

- *“Una madre y su hija fueron asesinadas (Imagen 43), no solo encontraron los cuerpos bastante mal -acerca el padre su rostro a la pantalla- sino que parece que el padre desaparecido es el asesino”* (plano medio anterior del padre, ángulo normal, nivel cercano a la mesa)

En el sartén se están friendo dos tiras de tocino, mientras se escucha la voz en off del padre

- *“Además, encontraron un cadáver destripado en Osaka y hubo un asesinato en Miyagi, donde colgaron el cuerpo como ropa lavada”* (Imagen 44 y 45). La madre hecha un huevo al sartén (plano detalle del sartén y las manos de la madre, ángulo picado)

La madre sujeta la sartén, toma un condimento – *“No digas eso mientras comemos”* (Imagen 46), pide al padre mientras salpica la comida con el condimento. (plano detalle del sartén, el torso 3/4 y las manos de la madre, ángulo normal).

Esta escena logra hacer un paralelismo entre lo que hacen los parásitos y los humanos: matar y comerse a otros animales. La cámara dirige nuestra atención al acto de comer carne o derivados de animales mientras se habla del asesinato de humanos descritos como actos violentos. Hay un acto violento en ese plato, hay un ser asesinado. Se nos hace evidente la desconexión de los humanos con eso, la madre incluso condimenta un cadáver mientras expresa el desagrado de oír sobre un cuerpo humano desmembrado

Secuencia 7. Parasyte, los asesinatos durante el desayuno



Imagen 42, 43, 44, 45 y 46 (izquierda a derecha de arriba abajo) Parasyte. Episodio 1. Metamorfosis. Minuto 15:00- 15:57

mientras ellos mismos comen un cuerpo desmembrado. Esta escena como tal no logra hacer visible al referente ausente de ese tocino, no es evidente a simple vista, pero si se presta atención hace presente la violencia que implica el plato ahí, solo se logra que llegue el mensaje al espectador si éste tiene claro que esa carne era alguien, es un mensaje muy sutil. Esto es apenas un prelude a diálogos que luego hacen explícita la desconexión.

En el episodio 2 “Demonio encarnado”, Shinichi al ver a dos personas tirando una hamburguesa a la basura dice “somos carne picada”. A unos cuantos metros de Shinichi, un parásito lee las noticias de los “asesinatos de carne picada” y expresa “¿Por qué los

humanos se sorprenden tanto si ellos hacen carne picada de las vacas y cerdos sin siquiera pestañear?” (minuto 12:20). Se entiende que el parásito no comprende por qué es noticia estos incidentes si parece que es un acto normal en los humanos hacer carne picada a otros. Tenemos dos escenas sobre la lectura de las noticias sobre los asesinatos de humanos, una desde la mirada de los humanos (que desconocen quién y para qué propósito se asesinan humanos) y otra desde la lectura de los parásitos. Esto es una forma hacer presentes a los sujetos ausentes, se hace evidente que detrás de la “carne” hay un animal sea humano o no. Los asesinatos de carne picada son tanto los que cometen los parásitos como los que cometen los humanos.

Las conexiones que se establecen en la narrativa hacen ver que por un lado compartimos la condición de “carne picada” con las vacas y cerdos, siendo sujetos desindividualizados, despersonalizados, desmembrados, inidentificables en los medios de comunicación. Comparten el lugar de víctimas con las vacas y cerdos y de victimarios con los parásitos, que asesinan para comer. Juzgar a los parásitos como monstruos por algo que también hacen muchos humanos con otros animales- o incluso con otros humanos- implica reconocer a los humanos como monstruos o quitar esa etiqueta generalizante a ambos grupos. De hecho, el título del episodio “demonio encarnado” de la mano de los sucesos en el episodio conducen a reflexionar sobre los humanos y sus semejanzas con la construcción de la figura del monstruo.

Otro caso de rupturas con el referente ausente en “la carne”, es en el anime “Arjuna, La Chica de la Tierra”. La adolescente Juna (la protagonista), adquiere un poder que le permite ver procesos naturales, ecológicos más allá de los sentidos cognoscitivos humanos. A través de este poder podrá comprender mejor el mundo para ayudarlo. Dentro de los procesos que logra ver, está el de la producción de la carne. Un día en una hamburguesería se resiste a comer una hamburguesa. Cuando le es puesta en frente de su cara se le viene a la mente la historia de esa hamburguesa a través de una serie de imágenes (ver Secuencia y Cuadro descriptivo 8). Se nos da un acercamiento a todas las relaciones ambientales de esa hamburguesa. Incluye la tala de árboles que se requiere para cultivar los granos y cereales, el uso de pesticidas en los cultivos, el transporte de

los granos, las hormonas aplicadas a los animales, las vacas, las vacas trituradas como carne molida y los consumidores. Se hacen

Secuencia 8. Juna en la hamburguesería



Imagen 47, 48, 49, 50 y 51 (de arriba abajo). Arjuna, la chica de la Tierra. Episodio 8. *Feel the circle*. Minuto 4:29-5:47

Cuadro descriptivo 8: Juna en la hamburguesería

Juna, Tokio y Sayuri están en la hamburguesería Meriken Burger, hay muchas personas muy alegres en el lugar. El logo de la empresa es un dibujo de una cara anaranjada con grandes ojos y una gran sonrisa blanca. Está la charola con un refresco, la hamburguesa y unas papas, todas envueltas con el logo (plano detalle de la charola, cenital y se hace zoom a la hamburguesa). Juna la observa con preocupación (plano medio corto, se hace un leve zoom hacia su rostro con las cejas fruncidas, ángulo levemente contrapicado). Sayuri está comiendo su hamburguesa y observa a Juna mientras lo hace, Tokio enfrente de Juna y a un lado de Sayuri está con un rostro molesto y no ha tocado tampoco su hamburguesa, Sayuri voltea a ver a Tokio y molesta de la situación tensa Sayuri toma la hamburguesa de Juna y la dirige hacia Juna (hacia la cámara) (plano medio 3/4 de Sayuri y anterior de Tokio, ambos sentados). Juna se sorprende de tal movimiento quedándole muy cerca la hamburguesa de su rostro, justo enfrente de sus ojos, nariz y boca. En ese momento se le vienen a la mente una serie de imágenes, un helicóptero con pesticidas, grandes barcos transportando los granos, un expendededor de bebidas, unas vacas comiendo los granos, una tele que proyecta a la gente comiendo en la comida rápida, carne molida saliendo del triturador, hormonas de crecimiento. Juna se tapa el rostro afligido (plano medio, anterior), Sayuri se desconcierta de esa reacción y retira su brazo de enfrente del rostro de Juna quien está sollozando, con sus codos recargados sobre la mesa, Tokio también se asombra de su reacción.

visibles las interrelaciones entre procesos, espacios y sujetos. Esta escena hace visible a las vacas ahora en condición de hamburguesa, aunque el enfoque de la escena no está centrado en las vacas o en una ética animal específicamente, sino desde una perspectiva más holista.

Hacer Presente al Referente desde el Cinismo o la Empatía. En los episodios de Los Simpson y Padre de Familia cuando están en los restaurantes comiendo carne, las vacas no están precisamente como un referente ausente. Hay una asociación entre la carne y las vacas, ya sea a través de la foto de fondo pegada en la pared con una vaca pastando mientras comen o en el caso de los Simpson también se ven a las vacas vivas que matan y se volverán carne. A veces mostrar el referente ausente haciendo presente a los sujetos puede ayudar a darnos cuenta de relaciones y procesos, como reconocer que esa carne es de alguien, pero si no hay valor por esa vida o empatía solo se queda en información, no hay una conexión más profunda con los sujetos, es una escena cínica que desconecta con la violencia y el sujeto que la vive. Así que no hay forzosamente una ruptura del especismo solo por romper con el referente ausente si ese referente vivo o muerto sigue siendo despersonalizado, un objeto cosificado, considerado un producto, se mantiene la normalización de comer a esos sujetos.

En Parasyte se hace presente a través del diálogo que la carne que comen los humanos es de animales no humanos y en Arjuna se hace presente a través de imágenes que las hamburguesas son hechas de vacas, en todos estos ejemplos hay una forma de hacer presente el origen de la carne. La diferencia entre ellas son las emociones y reflexiones asociadas al acto de comer carne. En los Simpson y Padre de Familia se utiliza como recurso humorístico, se supone es gracioso ver a Homero tratar de comer dos kilos de vaca recién matada y ver fallar a Homero patéticamente, en padre de familia es supuestamente gracioso decirle a alguien femenino por no poder acabarse su carne. En Parasyte no es gracioso, comer carne de animales no humanos es evidenciado como igual de justificable o problemático que comer humanos, aunque tampoco hay un sentimiento negativo o rechazo a comer carne. Por otro lado, la experiencia de Juna de aflicción, tristeza y asco a la hamburguesa y su rechazo a comerla, logra que sea una situación incómoda, tanto para los amigos que están con ella como posiblemente para

los espectadores. Esta incomodidad y tristeza que le causa a Juna la hamburguesa es contrastada con la felicidad de los consumidores y la cara feliz de la marca de la hamburguesa encuadrados antes y después de las imágenes mentales de Juna, es decir la cámara dirige nuestra atención a esos elementos. El contraste de la experiencia de Juna con la experiencia de los otros, nos muestra que, si vemos lo que hay detrás de consumir esa hamburguesa, no es algo feliz, la cara feliz que vemos en el envoltorio de la hamburguesa (Imagen 47) se vuelve descarada, como el descaro mostrado en los Simpson y Padre de Familia, solo que aquí no es movilizado como algo gracioso.

Es en estos ejemplos en los que podemos ver que visible e invisible no forzosamente significan sujeto y objeto respectivamente, el cómo se hace visible o invisible nos permite ver si son en condición de sujetos u objetos. Las diversas emociones influyen en cómo se percibe el acto de comer animales en contextos específicos, los actos y las emociones que asociamos a ellas son parte de nuestros valores, pensamientos interiorizados y diría son parte de las categorías que se valoran. En Parasyte y Arjuna no rechazan comer animales por completo, pues Juna acepta comer un pez de una huerta orgánica en el campo y Shinichi no concluye nada sobre cuál va a ser su relación con su propia alimentación después de todo lo sucedido, ni tan siquiera se hace evidente si hay un pensamiento problematizador por parte de Shinichi sobre su práctica alimenticia. Pero al menos en ambas animaciones no vuelven a los animales consumibles de forma sistemática o no se hace un chiste de ello.

Aún y cuando visibilizar al referente ausente no sea antiespecista per se y puede incluso mantener el especismo, una forma de hacer visible a los sujetos ausentes es nombrar las cosas por su nombre, no utilizar terminología cosificante (Freeman y Merskin, 2015), por ejemplo cambiar la palabra “carne” por “cadáver de vaca”, “vaca lechera” por “vaca utilizada para dar leche”, “animales de granja” por “animales utilizados para consumo”, “sacrificar” por “matar o asesinar”, “esclavo” por “animal esclavizado”, entre otros. O se puede evitar poner escenas o diálogos de consumo de animales (humanos y no humanos) si no es necesario y normaliza en ellos esa condición.

Lenguaje, la Otredad Animal

Las categorías se concretan en el lenguaje, las palabras crean mundos y están cargadas de significados. A continuación, se describen varios ejemplos de cómo el lenguaje juega parte del posicionamiento de los sujetos. En especial se aborda cuando ciertas categorías como “animal” e “insecto” se utilizan de forma peyorativa y sirven para hacer separaciones entre sujetos que merecen mejores tratos y consideración a sus intereses y los que no. Ver el siguiente Cuadro descriptivo y la secuencia 9:

Cuadro descriptivo 9: Bañando a Blackie

Se ve el interior del baño. Vaca, Blackie y Pollito están metidos en una tina con agua y espuma desbordándose (plano entero de los tres, ángulo normal). Todos tienen su gorro en la cabeza y Vaca además tiene gorritos en sus ubres. Vaca -sentada en la montura encima de Blackie, volteada hacia la parte trasera-, lava las pompas de Blackie, mientras Pollito talla el cuello y pecho de Blackie.

- *“No olvides lavarle debajo de la cola”*, dice Pollito. Vaca le alza la cola y empieza a cepillar (sonido del cepillo) Blackie abre los ojos de sorpresa (Se escucha un sonido que resalta la expresión de Blackie). Vaca se ríe *“ahh jajaja”*. Se escucha cómo tocan tres veces la puerta del baño y se detienen.

Es Mamá tras la puerta, tiene sus pantuflas de conejo y un camisón. (Primer plano de las piernas de Mamá)

- *“Ya saben que no me gusta que haya animales en la tina”*, Vaca y Pollito.

- *“¡Ten paciencia Mamá!”* dice Pollito en voz alta mientras le seca la cola a Blackie con la secadora de pelo (plano medio de Pollito, se ve la parte trasera de Blackie, sonido de la secadora)

A partir del diálogo anterior ¿A qué se refiere Mamá cuando dice que no le gusta que haya “animales” en la tina? ¿Que acaso ella, Vaca y Pollito no lo son y ellos también se bañan ahí? ¿Entonces qué se da a entender por animal?

Nuevamente vemos que la antropomorfización de Vaca y Pollito les separa de los otros animales. Ellos como “no animales” se bañan, pero a Blackie hay que bañarlo (pasivo), ellos se cepillan los dientes pero a Blackie hay que cepillarle su dentadura. Como “no animales” hacen uso de una casa totalmente diseñada para humanos, la tina, su cuarto,

la cocina, todo está pensado para bípedos con manos que puedan abrir perillas. Lo animal se construye como lo “no propiamente humano” (Deckha, 2008), es decir, el animal como alguien que no tiene el conjunto de cualidades, gestos, actitudes en espacios y situaciones específicas, o capacidades “humanas” propias de una sociedad occidental o cultura determinada (2008). Blackie hace un uso inusual del retrete después de que lo bañen, bebe agua de él (ver imagen 53), ello se puede entender como un gesto “inhumano” de alguien “no civilizado”, es decir que no se comportar de manera correcta y educada. No habla como humano, no come como humano con plato y cubiertos, le gusta comer paja de una bolsa utilizadas en los establos, aunque aquí se le unen Vaca y Pollito sin miramientos.

Secuencia 9: Bañando a Blackie



Imagen 52 y 53. Temporada 4, episodio 49. Parte A: El caballo de Vaca. Minuto 4:03-4:32

Blackie como individuo es un personaje bastante activo que expresa sus emociones, lo que le gusta lo que no le gusta, el afecta a la narrativa sin ser el protagonista. Su rechazo por los traseros de cerdo detona todo un cambio de menú. También la cámara lo suele poner en primer o medio plano cuando hace sonidos, que son pocos en comparación con Vaca y Pollito, eso le da movimiento y cualidad de sujeto interactivo. La cuestión aquí es la separación con los demás animales, la animalidad de Blackie se construye como sinónimo de mascota y como incivilizado, lo animal viene entendiéndose como eso. Lo animal entonces se entiende como algo diferente a Vaca, Pollito, Mamá y Papá.



Imagen 54. Científico alíen arrastrados por los policías. *Rick and Morty*. Temporada 1. Episodio 9 *Cosas necesarias*. Minuto 16:36

En la caricatura “Rick y Morty”, un alienígena científico es capturado por la policía por decir que Plutón no es un planeta, el gobierno insiste que sí lo es y no les parece que le lleven la contraria. El científico grita “son unos animales” a los policías que lo capturaron (Imagen 54). Aquí “animal” se entiende como calificativo de

quienes usan la fuerza física con la que se le trata y alude a lo irracional de quienes lo capturan por no hacer caso a la ciencia. Vemos vinculadas las siguientes ideas animal-fuerza bruta-irracionalidad esto sumado a la intención peyorativa, se colocan como algo inferior, contrapuesto socialmente a no animal-ser civilizado-racional/ciencia.



Imagen 55. Migi confrontando a Shinichi. Episodio 2. *Demonio encarnado*. Minuto 10:53

En *Parasyte*, en el primer episodio Shinichi piensa que Migi es como un insecto por no tener empatía por otro parásito que acaba de matar en defensa propia (ver imagen 55). En el siguiente episodio Shinichi y Migi están viendo noticias en la computadora sobre los asesinatos de humanos, que ellos saben son ocasionados por los parásitos. Y

vuelve a equiparar a Migi con los insectos y con los animales (entendidos como animales no humanos para Shinichi) por preocuparse por su propia vida únicamente (Ver Cuadro descriptivo 10).

El diálogo destaca un mecanismo lingüístico y mental utilizado para justificar un valor y trato diferenciado (jerárquico) de la vida humana en comparación con la de otros seres vivos. Para Shinichi los demás animales son más matables y comibles que los humanos, los humanos son más defendibles. Desde que conoce a Migi, Shinichi enuncia

continuamente las diferencias que considera tiene él y los demás humanos con los parásitos para justificar el enjuiciar a los parásitos y defender a los humanos.

Cuadro descriptivo 10: Diálogo de Migi confrontando el paradigma de Shinichi

Migi: *Los que tienen huéspedes humanos comen humanos*

Shinichi: *Habrá más víctimas si no hacemos algo*

Migi: *Los míos solo estamos comiendo. Es natural que las formas de vida se alimenten. ¿Por qué es tan desagradable que devoren a los tuyos?*

Shinichi: *¿Por qué no lo sería? La vida humana es importante ¿no?*

Migi: *Solo valoro mi propia vida*

Shinichi: *Eres un animal. Un insecto*

Migi: *¿tratas de ser despectivo?*

A diferencia del científico que valora la inteligencia y lo lógico como lo propiamente humano. Shinichi al darse cuenta que los parásitos tienen capacidades mentales muy parecidas, con una capacidad de aprendizaje más rápido, lo propiamente humano no es la inteligencia ni la capacidad de tomar decisiones lógicas, sino los sentimientos. La dicotomía jerárquica razón (superior)-emoción (inferior) (Sesma, 2015) de cierta manera se invierte. Para Shinichi dentro lo propiamente humano son las emociones y valores que cree únicos en los humanos y por tanto eso le da más valor a la vida de los humanos. Es decir, en su construcción de alteridad de lo humano frente a los parásitos valora las emociones, sería más preciso apuntar, que valora el conjunto de sentir y pensar, contrapuesto a únicamente pensar. La falta de consideración especial de la vida humana por parte de Migi es desagradable para Shinichi, algo que claramente es antropocentrista. Además, ve el deseo de la supervivencia individual como propio de un “animal”, marcando así una línea entre humano y animal.

La diferencia con esta escena y la del alien científico es que el insulto de Shinichi es confrontado por Migi, quien identifica, cuestiona y visibiliza que decirle “animal o insecto” es una forma en que se le trata de minimizar y despreciar. Hace evidente la noción de superioridad de Shinichi como humano. Sin embargo, sería interesante

averiguar si los espectadores entienden que nombrar a alguien animal o insecto no es un insulto per se o, si en cambio entienden que “animal” sí es un insulto y no lo merece Migi. A partir del hecho de que Migi no niega ser un animal o insecto, se deduce que Migi no se toman propiamente como insulto las palabras sino la intención de Shinichi detrás de ellas, el contenido que Shinichi le da a la categoría. Migi no busca defenderse a expensas de los insectos u otros animales.

Tabla 4. Construcciones de lo animal frente a “lo humano” o lo “no animal”.

Personajes calificados como “animales”	Características reales* y atribuidas a los calificados como animales	Lo “no animal” que se contrapone desde una la lógica dualista
Blackie	Cuadrúpedo* Acultural/incivilizado Comunicación corporal* y sin lengua	Bípedo Cultural/ civilizado Lengua hablada
Aliens policías	Tontos Irracionales Ignorante de la ciencia Corporal/fuerza*	Inteligente Racional Científico Mental
Migi	No es importante o menos importante (que los humanos) Sólo es racional Natural/ instintivo Egoísta Individualista	Importante Emocional y racional Cultural (valores) Altruista Colectivo/altruista

Fuente. Elaboración propia.

La palabra animal y palabras que se asocian a ello marcando una negación o separación de nuestras condiciones animales es bastante común. Se suele hablar de “los animales” en lugar de “los otros animales” y de “lo animal” diferente a “lo humano”. Se toma con una connotación negativa decirle a alguien animal incluso cuando se le dice a un animal no humano, como el caso de Migi o los aliens. Entonces lo contrario a “lo animal” (lo humano o lo no animal) se entiende que es mejor o merece otras consideraciones o tratos (Sesma, 2015). En la Tabla 4, se hacen visibles estas contraposiciones de lo animal frente a lo no animal en los ejemplos anteriores. Algo necesario en nuestros análisis es

ver si el lenguaje está facilitando que alguien sea matable o discriminable (Despret, 2016; Adams, 2016), pero también podemos pensar que el lenguaje permite construir quién es defendible (Despret, 2016) y esto puede usarse a favor de los animales.

La intersección de las categorías con la categoría “animal” de nuevo nos desvela el universo desde donde se posicionan los distintos sujetos y los argumentos que sustentan las diferencias jerárquicas. Hay una creación de otro sustentada en diferencias, esas diferencias se valoran, se jerarquizan y luego se utilizan para justificar un trato diferenciado.

Abordaje de Ideas Aniquilantes: la Supervivencia del Más Apto

¿Cuántas narrativas giran alrededor de la supervivencia? ¿Cuántas se tratan de competencias y peleas por mantenerse vivos frente a la aniquilación de otros? “La supervivencia del más apto”, suela aludir a un proceso o un suceso, que se ha traducido también “como la supervivencia del más fuerte” o como “la lucha entre especies”. Se ha implantado como un precepto, una narrativa del mundo (Haraway, 2013b) que hemos llevado a todos lados, a todas las relaciones entre humanos y otros seres vivos. Su origen proviene de las interpretaciones de la teoría de la selección natural de Charles Darwin plasmada en su texto de 1859 *El origen de las especies* (2008).

En el texto se plantea que la creación de “especies” surge de la aparición de individuos con características biológicas que le dan ventaja en su supervivencia y le permite sobrevivir y reproducirse, así se pasan dichas características a futuras generaciones creando variaciones grupales, por otro lado, están aquellos individuos o grupos de individuos con desventajas que se extinguen. Las variaciones acumuladas expresadas en un grupo de individuos cercanos biológicamente, a veces se nombran como raza (en la ganadería-zootecnia), tipo, especies o sub-especies. Constantemente esto se maneja como una competencia entre individuos o la totalidad de individuos pertenecientes a una especie por la supervivencia.

La extensión de esta teoría a las relaciones interhumanas se le conoce como darwinismo social. La lectura biopolítica de esta premisa es que todo se basa en la competencia, lo que sobrevive es mejor que lo que no. Aquellos (humanos y no humanos) que no están desarrollados y adaptados para sobrevivir ante lo que se le presente, su decadencia y eventual desaparición es una consecuencia normal, natural y además necesaria para la permanencia de la vida (humana desde el antropocentrismo) en el planeta. Lo evolucionado en lugar de entenderse como la aparición de variaciones y diversidad biótica que se transmite y permanecen por generaciones, se ha entendido como la transformación o cambio hacia algo más avanzado y la prevalencia del ganador (individuo o grupo).

Pensando en la co-constitución de discriminaciones (Deckha, 2008) diría que esta narrativa forma parte importante de este proceso en la modernidad. Pues naturalizan las jerarquías individuales y colectivas que intersectan a varios grupos sociales humanos y no humanos, ¿qué nos hace más aptos y quien merece vivir? ¿La especie (especismo), las capacidades físicas o mentales (capacitismo), la economía de las personas (clasismo), la “raza” (racismo), el sexo (sexismo) a la que se pertenece definen quien merece vivir? ¿Los que tengan las “mejores” características de cada clasificación sobrevive? ¿O las características de quien sobrevive son la evaluadas como las “mejores”?

Esta idea se empezó a emplear para decir que las diferentes “razas” y pueblos humanos representan distintos estados del proceso evolutivo (Arnold, 2000), a partir de pensar que el más evolucionado es mejor y merece más, se justifica que una población o “raza” humana colonice a otros, justifica el exterminio, la dominación de unos sobre otros. No solo a partir de la raza, pues también se extiende al género, preferencias sexuales, a las clases socioeconómicas, entre otros. Es un argumento en la que se justifica una lógica de dominación.

La frase “la supervivencia del más apto” también se suele aplicar al imaginario de la cadena alimenticia lineal, unos se colocan sobre otros y los humanos nos colocamos en la punta, si comes a otro es porque eres más fuerte y si eres comido es porque eres más débil respecto a ese otro. Así entonces se establece la idea de que los carnívoros son

más aptos, y como ya se dijo anteriormente, en la historia evolutiva humana la carne se ha colocado como aquella que nos posibilitó la evolución a seres más racionales, por tanto, culturas con sistemas de domesticación animal y ganadería se han considerado superiores (Ávila, 2017)

La preocupación de los siglos XVII y XIX por la raza como forma de explicar la dinámica de la historia y la cultura se originó por varias causas. En primer lugar, el problema de la esclavitud y su abolición desató intensos debates a ambos lados del Atlántico sobre si los africanos pertenecían o no a una subespecie humana distintiva, presuntamente inferior. En segundo lugar, la creciente ascendencia militar y económica de Europa se tomaba como signo de que los europeos eran de una raza superior, especialmente cuando su llegada a muchas partes del mundo fue seguida por el precipitado descenso y aún la extinción de los pueblos indígenas. (Arnold, 2000, p.30)

Considerar a otros como subespecies o razas para justificar su dominación, es especismo y racismo. Por eso cuando los materiales audiovisuales abordan esta idea hay que observar bien, abrir bien los ojos y los demás sentidos. Esto incluye observar también los discursos sobre desarrollismo y progresismo, pues sus lógicas tienden a la lógica del darwinismo social, solo que visto desde lo socioeconómico. En el largometraje “El Lorax: en busca de la tréfila perdida”, hay un ejemplo de estos vínculos. El Lorax es un ser que habla en nombre de los árboles y procura que no sean talados, un día llega “El Una Vez” un joven con deseos de impulsar su nuevo producto que se hace a partir del follaje de los árboles y rompe su promesa con el Lorax de no talarlos. El Lorax le dice que eso que hace es malo, pero “El Una Vez” no paró, su respuesta fue la siguiente canción (traducción propia), que es cantada mientras se muestra todo el proceso de exterminio de los árboles y el auge de su negocio:

Canción ¿Cuán malo puedo ser?

*¿Cuán malo puedo ser? Solo estoy haciendo lo que es natural
¿Cuán malo puedo ser? Solo estoy siguiendo mi destino
¿Cuán malo puedo ser? Solo estoy haciendo lo que es natural
¿Cuán malo puedo ser? ¿Qué tan malo puedo ser?

Bueno hay un principio de la naturaleza (principio de la naturaleza)
Que casi toda criatura conoce

Llamada la supervivencia del más apto (supervivencia del más apto)
Y échale un vistazo así es como va

El animal que es apto tiene que rasgar, morder, arañar, morder y golpear
Y el animal que no lo hace (bien el animal que no lo hace)
termina siendo el almuerzo de alguien más (sólo digo)
(Imagen 56)

*¿Cuán malo puedo ser? Solo estoy haciendo lo que es natural
(coro)

Bueno, hay un principio de los negocios (principio de los negocios)
Y todo mundo conoce su sonido

Dice que las personas con dinero (personas con dinero)
Hace que este eterno mundo amoroso gire

Entonces estoy agrandando mi empresa

Estoy agrandando mi fábrica

Estoy agrandando mi letrero corporativo

Todo el mundo puede cuidar lo suyo

Yo cuidaré de lo mío, mío, mío, mío, mío (¡Sacude esa línea de fondo!)

Déjame escucharte decir “humo ahumado”

Schloppity schlop (schloppity schlop) (Imagen 57)

Quéjate todo lo que quieras, nunca, nunca, jamás parará

Vamos, ¿qué tan malo puedo ser?

¿Cuán malo puedo ser? Solo estoy reconstruyendo la economía

¿Cuán malo puedo ser? Solo mírame acariciando este cachorro

¿Cuán malo puedo ser? Una porción de las ganancias va a la caridad

¿Cuán malo puedo ser? ¿Qué tan malo puedo ser? ¡Veamos!

¿Cuán malo puedo ser? ¡Todos los clientes están comprando!

¿Cuán malo puedo ser? ¡Todo el dinero se está multiplicando!

¿Cuán malo puedo ser? ¡Y las personas de relaciones públicas mienten!

¿Cuán malo puedo ser? Y los abogados están negando

¿Cuán malo puedo ser? ¿A quién le importa que algunos árboles mueran? ¡Todo esto es gratificante!

¿Qué tan malo? ¿Qué tan malo puedo ser?

Secuencia 10: ¿Qué tan malo puedo ser?



Imagen 56 y 57. Minuto 53:49 – 56:22

Esta canción, y por supuesto toda la imagen, vincula la lógica del más apto con la naturalización del abuso y justificación para despojar a otros de su lugar y formas de vida, volver comible a alguien si es más indefenso o débil y finalmente la naturalización del funcionamiento de la economía de crecimiento indefinido bajo una moral de competencia y depredación. En la película estas lógicas no se normalizan, se muestran como un problema, se hace visible las consecuencias negativas de esta práctica al

medio ambiente y quienes habitan los lugares degradados, como los peces y otros animales. A nivel estructural se hace evidente la conexión entre un tipo de economía con la discriminación de ciertos grupos que no entran en la categoría de humano capitalista.

Los roles de cazador-cazado, producen una ética de la caza (Burt, 2002) en la que fácilmente se puede caer en la normalización de cazar, matar, comer o exponer cuerpos a partir de la lógica de que estos procesos son naturales, nuevamente parte del proceso de sobrevivir y prevalecer. La frase “el animal que es apto, tiene que rasgar, morder, arañar, morder y golpear. Y el animal que no lo hace termina siendo el almuerzo de alguien más” es una expresión de estos roles interiorizados en diversas relaciones de los humanos y otros seres vivos. ¿Qué grupos y sujetos se ven vulnerados por estas narrativas? ¿Quién se autodefine como el ser más capaz y triunfante en la vida? Este es una línea en la que se co-construyen discriminaciones y que desde la interseccionalidad se hace más visible.

Otro ejemplo sobre los roles cazador-cazado es el personaje Uragami, el humano caníbal de Parasyte. Uragami permite abordar la construcción jerárquica que tenemos de la cadena alimenticia, en el que el máximo depredador es aquel que es más apto y más fuerte, psicológica y físicamente. Se suele visualizar a las especies en un lugar fijo en la cadena alimenticia en su relación con otros, pero aquí constantemente se juega con esto. Efectivamente en la cadena alimenticia los parásitos se vuelven depredadores de los humanos, son más fuertes y mentalmente parecen tener más capacidades. Pero los humanos también se vuelven depredadores de los parásitos, sus herramientas son la tecnología, su número y capacidad organizativa.

La cacería de parásitos no es para un fin alimenticio sino bajo la intención es protegerse de aquel que los come y supuestamente amenaza la especie humana, lo cual también se refuta, no son tantos los parásitos como para amenazar a la especie. Y como bien se señala en la serie, las muertes causadas por parásitos pueden ser consideradas en las estadísticas como accidentes, como un accidente de coche o un ataque de un animal no humano. La cuestión es el miedo social a ser la comida de alguien más de forma fija, ser

el objetivo de alguien más, como si se tratara de un asesino que te persigue, es un miedo a la vulnerabilidad que implica estar más abajo en la cadena alimenticia. Cuando Uragami persigue a Shinichi y amenaza con matar a Murano, tiene escrita la palabra “maxim” (máximo) en su gorra (ver imagen 22), la idea de “el máximo” es un elemento que se repite dentro de toda la narrativa de la serie, ¿Quién es la especie o individuo supremo? ¿El parásito supremo? Incluso la serie en inglés se titula “Parasyte: the maxim”. En este caso se puede hacer la lectura de que Uragami podría ser el depredador máximo, el que constantemente está cazando a otros humanos.

Uragami justifica sus actos de cacería humana a través de naturalizarlos, igual que el “Erase una vez” del Lorax, pero moralmente se le cuestiona, principalmente porque lo hace por placer ya que seguro tiene otras opciones para alimentarse. Ryoko por otro lado trata de romper la “inercia” de comer humanos que tiene “instintivamente”, al cambiar su alimentación para disminuir su consumo de humanos, y así pasar más desapercibida y poder sobrevivir, ella plantea la cooperación con los humanos como una alternativa a la competencia para la supervivencia. Tanto en Lorax como en Parasyte no se normaliza justificar comer a otros porque es “natural”, en ambos mantener esa lógica determinista limita sus posibilidades para cambiar, en ambos casos la naturalización es problemática.

En Parasyte se rompe en gran medida con la normalización de la narrativa de cazador-cazado, pero no pasa de cierto límite. Específicamente en el tema de la alimentación, sólo se plantea la posibilidad de que los parásitos cambien su alimentación, nunca se menciona la posibilidad de que los humanos dejen de comer a otros. Se reconoce que los humanos comen a otros, como parte del reconocer que es normal en la cadena alimenticia que unos se coman a otros y que los humanos somos igual a los demás organismos, por lo que no podemos juzgar a los parásitos, u otros seres por comer humanos. Pero esto puede caer en aceptar ciegamente en naturalizar en cualquier contexto que los humanos coman a otros animales. En la caricatura se omite nuestra posibilidad de actuar como Reiko para buscar otras formas de vivir con esos otros a quienes consumen los humanos, depende mucho del espectador generar los vínculos.

El no abordaje del cambio de la alimentación humana es una tendencia en las historias que giran en torno al conflicto de humanos con seres que comen humanos. Quienes tienen que cambiar su alimentación son quienes comen humanos, buscan cómo alimentarse sin hacerles daño. En Tokyo Ghoul, Vampire Night, Van Hellsing y muchas otras caricaturas del tipo (no todas) que tienen muchas escenas de cacería por “monstruos”, ya sean vampiros, hombres lobo, o cualquier otro ser que come a los humanos, son esos otros los que tienen que cambiar para vivir en armonía con los humanos, algunos lo hacen por empatía con los humanos otros por evitar ser exterminados por los humanos porque los humanos se defienden. Hay pocas historias en la que colectividades de humanos tengan que cambiar su alimentación para una mejor convivencia con otros animales, son los depredadores de humanos los que más tienen que cambiar para acabar con la guerra entre especies. Los humanos no van a aceptar ser la comida de otros, pero se espera que los cerdos, vacas y otros animales si lo sean de los humanos, no hay lugar a esa discusión, es invisibilizada o naturalizada o solo se utiliza para hacer metáforas.

Cuando ser Asesino Depende de la Especie que Mata y es Matada. La narrativa de la supervivencia del más apto y todo los componentes y elementos asociados a ella que la soportan, es de las más generalizadas en la modernidad, pero ni es la única, ni la más longeva que ha validado las dominaciones. Es solo una herramienta más para justificar dominaciones. Por ejemplo, en Parasyte el concepto de asesino que se construye recae en una lógica especista. En la caricatura, ser asesino se entiende que es un humano que mata a otro humano, Migi extiende el significado como alguien que mata a alguien de su propia especie, por lo que él decide al final no matar a Gotou que también es parásito, para no ser un asesino, y deja que Shinichi decida. Esto da a entender que Shinichi no sería definible como un asesino si mata al parásito, su acto no sería clasificado como un asesinato por pertenecer a diferente especie. Definir quién es asesino resulta una enunciación biopolítica, porque el ser calificado como asesino, socialmente es castigable, al punto de merecer una condena de muerte. Entonces es castigable matar a alguien de tu especie, pero no de otra, la categoría de “asesino” en Parasyte es especista. Hay una diferenciación especista de quién se le permite matar a quien, la carga moral del acto cambia según el grupo al que perteneces. ¿Si la “etnia”

fuera el grupo en cuestión en lugar de la “especie”, entonces ¿sería asesinato matar a alguien de la etnia a la que se pertenece, pero no si es a alguien que pertenece a otra etnia? ¿Quién define el grupo al que es permisible violentar sin que tenga una carga moral bajo el lente de lo correcto e incorrecto? Identificar este tipo de discursos puede hacerse mediante cambiar la palabra que generaliza una acción, por ejemplo, en lugar de que Migi dijera especie, podemos poner otro grupo o categoría - género, religión, etnia, entre otros- claro esto con los debidos cuidados de no homogenizar por completo las situaciones y actos, solo facilita comparar y contrastar grupos y categorías con discursos.

Estética y Visibilidad

En esta película (Jeanne Dielma de Akerman, 1975) la pre-estética es ya plenamente estética, pero no a raíz de la belleza de las imágenes, la composición equilibrada de los encuadres, la ausencia de planos en retroceso o la edición perfectamente calculada de tomas de la cámara fija en un espacio narrativo continuo y obsesivo, sino porque son las acciones, los gestos, el cuerpo, la mirada de una mujer lo que define el espacio de nuestra visión, la temporalidad y los ritmos de la percepción, el horizonte de significados disponible para la espectadora... (De Lauretis, 1987, p.3).

La anterior cita me gusta, porque nos da un acercamiento a lo que significa “la estética”. Anteriormente yo entendía la estética como las percepciones y posturas sobre lo que se define y aprecia algo o alguien como bello o feo. En cambio, ahora entiendo que tiene que ver más con las formas en que se presentan los sujetos, objetos, relaciones y procesos a partir de las cuales se generan valores, juicios, tratos, reflexiones y estructuras, se relaciona con los procesos éticos y políticos. La forma en que la luz, los tiempos, el sonido, los espacios recorridos se manejen pueden formar una estética liberadora. La forma en que se narran las historias plasman relaciones y apuntan

situaciones éticas (Warren, 2004). Y dentro de la forma de la narración se incluye todo el lenguaje audiovisual. Desde la mirada de la cámara que construye la imagen se puede por ejemplo procurar una “mirada amorosa” (2004) que Warren define como aquella que presta atención a lo que escucha a lo que ve, se acepta al otro independiente, pero en relación con otros, reconoce la complejidad, distingue entre intereses de uno y de los otros, presupone y defiende la diferencia. El estilo puede marcar una gran diferencia en cómo apreciamos a los sujetos en pantalla. La forma en que nos acercamos a las experiencias y a la historia pueden marcar la diferencia de los valores y conexiones que generamos con los sujetos.

A la hora de comparar las experiencias entre los animales en Vaca y Pollito, la presencia espacial y temporal, el sonido y la forma en que son iluminados estuvieron presentes. En esos componentes se encontraron diferencias significativas en la forma en que se construyen y tratan a los distintos animales en una misma situación, en donde parecen iguales a Vaca y Pollito, pero no lo son estéticamente además de narrativamente. En este apartado se retomará la estética haciendo énfasis en cómo estos recursos se pueden utilizar en pro de una mayor inclusión de los sujetos animales. La visibilidad se entiende aquí como hacer a alguien o una situación presente, reconocible y enunciable y esto puede ser por medio de distintos elementos. Sin embargo, en un soporte visual puede parecer que lo más importante es estar presente gráficamente (visualmente) y tal vez lo sea en ciertos contextos, pero a veces hacer demasiado caso a ello limita la visibilización de ciertos sujetos y experiencias.

La mirada y la condición de sujetos. En occidente hemos dividido la percepción humana sobre su medio y realidad, en cinco sentidos: el oído, el tacto, el gusto, el olfato y la vista. La percepción está condicionada por la cultura (Classen, 1997), incluso distintas culturas enumeran diferentes sentidos, no los cinco antes mencionados, valorándose también de diferente manera y generando jerarquías entre ellos. En occidente hay una inclinación cultural por la visión, se considera el sentido más importante, evolucionado y el más vinculado con la razón, mientras que los otros sentidos- olfato, tacto, gusto, oído- son considerados más cercanos a lo animal y lo salvaje, otra vez desde el darwinismo social se traslada esta lógica a la catalogación de

otras sociedades como más primitivas, incivilizadas o menos desarrolladas por su fisionomía y por ser más perceptivos con otros sentidos (1997) .⁴⁴ A la centralidad en los ojos y acción (ver), se le ha denominado “hegemonía visual occidental”, “ocularcentrismo” o “visualismo de la episteme corporal” (Puglisi, 2014).

Es bien conocida la frase “los ojos son la ventana del alma”. El alma desde distintas religiones o creencias ha sido aquello que hace de un cuerpo un sujeto con emociones que entra dentro de la consideración moral, es una cualidad categórica disueta a las relaciones de poder. Pero eso me remite a pensar ¿qué pasa con los que no tienen ojos? ¿Se les niega el alma y por tanto su condición de sujetos con intereses, emociones y voluntad? o ¿solo no la podemos reconocer? En el análisis crítico del cine en especial desde el feminismo o la perspectiva de género (De Lauretis, 1992, 2000; Mulvey, 1988) se identifica repetidas veces que el ver y el ser visto en occidente marca una asociación entre sujeto activo y sujeto pasivo respectivamente, en el que lo masculino es activo y lo femenino es pasivo. A grandes rasgos ser vista y no ver es pasivo, ver y ser vista es activo, solo ver también es activo. La pasividad en el entender hegemónico se traduce a una condición de objeto, que por ende no tiene voluntad y puede ser manipulable, apropiable o comprable. Nuevamente podemos ver las asociaciones entre categorías interconectadas y contrapuestas, en esta ocasión partiendo del sentido de la vista y lo que se relaciona a ella:

Tabla 5. Las intersecciones del orden visual

Sentido de la vista Ver Civilizado Racional Humano/hombre blanco occidental Alma Activo Sujeto Masculino	Vs	Sentidos no visuales No ver Incivilizado Irracional No humano/otros diferentes al hombre blanco occidental Cuerpo Pasivo Objeto Femenino
---	----	---

Fuente. Elaboración propia a partir de Classen (1997), Puglisi (2014), De Lauritis (1992; 2000), Mulvey (1988)

⁴⁴ La antropología de los sentidos y la antropología del cuerpo son dos áreas de investigación que abordan los valores atribuidos a los sentidos y los órganos en diferentes sociedades.

En la reivindicación de los animales no humanos como sujetos ha habido una tendencia a reconocer su agencia desde el reconocimiento de su capacidad de ver e interactuar desde la mirada, gran influencia de esta perspectiva es el trabajo de Derrida y Wills “The animal that therefore I am” (2002). Se moviliza su condición de sujetos a través de hacer presente que comparten la condición de sujetos activos que miran, observan, analizan, comunican y establecen relaciones a través de la vista y en donde podemos identificar sus emociones e intereses. La cámara puede ignorar la mirada animal no humana o reconocerla, reconocer que los animales ven y enfatizar su mirada, significa participación de los animales en el campo visual (Burt, 2002).

Como los espectadores se identifican con la cámara (De Lauretis, 1992), si la cámara está en primera persona de alguien humano o no humano, el espectador se acerca a esa mirada, a su cuerpo y experiencia desde el ojo. Si la cámara no está en primera persona, pero ve otros ojos hay un intercambio de miradas entre dos sujetos que ven, se puede hacer énfasis en la mirada de ese otro a través de encuadrar los ojos y sus interacciones visuales- generando planos detalles de los ojos o primeros planos. Las y los activistas han utilizado estas técnicas visuales para generar empatía e ir introduciendo la consideración moral hacia los animales no humanos a través de la conexión emocional que profundizan en la personalidad e individualidad del animal no humano (Fernández Aguilera, 2017) frente a la constante desindividualización social de ellos. A continuación, expongo algunas escenas que comunican y conectan a través de la mirada.



Imagen 58. La mirada de Migi. Episodio 18. *Más que humano*. Minuto 1:43

para comunicarse. Migi expresa mucho por medio de su voz tanto en contenido (las palabras) como en la forma de hablar (tonos, pausas, etc.), puede mostrar aflicción, sorpresa, duda u otra condición. Pero también lo hace por medio de la mirada. Cuando Reiko habla con Shinichi en el parque y le pide a los humanos no hostiguen a los parásitos, se encuadra el ojo de Migi, ocupa el centro del cuadro. Su párpado y dirección de la pupila es una expresión decaída, triste o apagada que nos comunica al espectador lo que siente Migi al escuchar las palabras de Reiko (ver Imagen 58). La mirada del espectador se dirige a la mirada de Migi. Más allá de lo útil que resulte la vista para los parásitos en su mundo ficticio, resulta útil para conectar con los espectadores.



Imagen 59. La mirada de los parásitos regresando a Gotou. Episodio 23. *Vida y juramento*. Minuto 1:43

reagruparse, ellos reconocen las ondas producidas por parásitos y se pueden guiar con ellas. Al enfocar ese ojo lo que se genera es potenciar la conexión de los espectadores

La mirada de Migi: en *Parasyte* los parásitos por más que se deformen, se vuelvan tentáculos con dientes, cuchillas u otra forma no propia de los humanos, uno de los órganos que tiende a permanecer son los ojos. Como parasitan e imitan a humanos que cuentan con ojos, es entendible que sea parte de ellos y que además les resulte un órgano muy útil tanto para ver como

La mirada de los parásitos regresando a Gotou: cuando los parásitos quieren regresar al cuerpo que comparten con Gotou, después de esparcirse por todo el suelo por la explosión que sufrieron al intentar alejarse de la toxina introducida a su cuerpo por Shinichi, aun siendo unas plastas de células en movimiento, se les dibuja algunos ojos (ver imagen 59). En realidad, no necesitan de los ojos para

humanos con la experiencia de los parásitos, dar un punto de encuentro. El ojo da una sensación de que no son solo plastas gelatinosas en movimiento, ese ojo es de un sujeto que percibe, siente y busca reintegrarse al cuerpo que parasitan para sobrevivir. ¿Qué pasaría si no hubiera ese ojo? Afortunadamente esta escena también incluye sonidos que surgen de la experiencia del animal y su movimiento comunicándonos que hay un esfuerzo, dificultad e incluso el sonido parecido a quejidos suaves que se escucha provienen de ellos podría interpretarse como sufrimiento o malestar.

Secuencia 11. Momo tratando de entender a Katara.



Imagen 60 y 61. *Avatar, la leyenda de Aang*. Temporada 1. Episodio 13. *El espíritu azul* Minuto 5:43- 5:59

Momo tratando de entender a Katara: en

“*Avatar, la leyenda de Aang*” (*Avatar: The Last*

Airbender), una caricatura que incluye

elementos de cosmovisiones orientales, en

algunas ocasiones la cámara está en primera

persona de Momo. Momo es un lémur alado

que acompaña al protagonista Aang y sus

amigos. En un episodio Katara, una de las

amigas de Aang, le pide a Momo que vaya por

agua, la cámara encuadra la mirada de Momo

(Imagen 60), luego ésta pasa a estar en primera

persona del lémur, vemos lo que él ve (Imagen

61). El cuadro adquiere un tono verdoso y las

líneas se vuelven curvas como si viéramos un

reflejo en una esfera. También el sonido

cambia, las palabras de Katara se tornan en una

serie de sonidos incomprensibles y se escuchan latidos de corazón acelerados.

Cognitivamente se nos trata de poner en el lugar de Momo, así reconocemos de forma muy cercana que él no ve ni percibe con sus otros sentidos igual que los humanos.

En la producción y análisis cinematográfico se han formado una serie de estándares o referencia de planos porque a través de ellos se buscan ciertas experiencias al ver esos planos, mostrar hasta cierto punto al sujeto en su espacio o enfocarnos en alguna parte del cuerpo de los humanos. En el caso del primer plano o primerísimo plano (entendido

como el encuadre de la cabeza y del rostro), por experiencia propia, se utiliza para enfatizar expresiones faciales (emociones), experiencias, resaltar y reconocer sujetos concretos e interacciones ¿cómo acercarnos también más a la experiencia de otros animales ya sea por medio de los planos u otros elementos cinematográficos? Por otro lado, si en humanos los estándares de los planos aquí utilizados no son ni los únicos tipos de planos, ni suficientes para hacer visible a los humanos tan diversos corporal y circunstancialmente, son todavía más limitados para otros animales.

Una duda que surgió al momento de describir los planos en la caricatura es cómo nombrar ciertos planos de corporalidades diferentes a la de los humanos. Cuerpos como el de Migi que se extienden a través de otros cuerpos, que se deforman y pueden cambiar de lugar sus ojos, cuerpos como la de los pulpos, los gusanos, algunos insectos, entre otros. ¿Qué se considera un primer plano (encuadre de la cabeza y el rostro) en ellos o un primerísimo primer plano (plano detalle del rostro)? ¿Cuál es el rostro de los animales sin rostro? ¿Solo hay individuos si hay rostros? ¿sólo hay rostro cuando hay ojos? ¿Su primer plano es donde tienen los ojos, los órganos por los que se alimentan o los órganos por los que respiran?

Es valioso el reconocimiento de las emociones e interacciones de animales no humanos a través de su mirada, sin embargo, es insuficiente centrar nuestra conexión empática poniendo en el centro la mirada. Hay muchos animales que no cuentan con ojos o incluso tienen sentidos que son más significativos en su experiencia y comunicación con el mundo a pesar de que vean. ¿Qué tanta presencia tienen los animales sin ojos en las caricaturas? Si se mantiene el ocularcentrismo en la forma de generar empatía con otros animales se tiende a olvidar e incluso anular las experiencias y formas de reconocer emociones, voluntades y expresiones que tienen otros. ¿Cómo facilitar la inclusión de otras experiencias, sentidos y formas de comunicación en un medio que su principal soporte es visual?

La interseccionalidad nos permite distinguir qué valor y asociaciones se le está dando a la mirada y cómo se posiciona a los sujetos que la tienen o no ¿eso marca diferencias en los tratos? ¿son diferencias jerárquicas o corresponden a las cualidades de su realidad

cognositiva?, también nos permite identificar la complejidad cognitiva y de experiencia de los animales humanos y no humanos. Esa complejidad implica las interacciones no nombradas, no reconocidas, lo emergente de la relaciones corporales y ecológicas diversas.

Visibilizar más allá de la mirada. En la línea del reconocimiento de la pasividad y actividad de los sujetos en el cine, sería adecuado cambiar la pregunta ¿Quiénes ven y quiénes son vistos? por ¿Quiénes perciben y quiénes son percibidos?, pues permite reconocer distintas formas de expresar la pasividad y actividad de los sujetos no solo por medio de la mirada, ¿a quién escuchamos? ¿a quién se le nombra? Esto aún se tendría que profundizar más para desvelar la cualidad de las relaciones con los sujetos, pues no hay una relación directa entre ser percibidos y vistos con ser cosificados o no. Otra vez depende de la forma en que se haga atendiendo a diversos elementos, por ejemplo, el plano detalle puede fragmentar (De Lauretis, 1992) al sujeto si no hay realmente conexión con el sujeto a quien pertenece esa parte. El plano detalle también puede ser utilizado para dar cuenta de experiencias, un estremecimiento en el cuerpo, como se eriza la piel como se acelera la respiración. Por eso además de identificar quiénes son percibidos y quiénes perciben se tendría que identificar ¿quiénes expresan voluntad e intereses?, seamos pasivos o activos podemos tener intereses, pero se ¿incluyen o se niegan? y ¿por qué? El sonido, el ritmo, la asociación de varios sentidos, los planos detalle de las interacciones de los cuerpos con su medio pueden ayudar a incluir experiencias diversas más allá de la participación del sujeto en el campo visual (como sujeto que ve) y entender distintas formas en las que se expresan intereses y realidades.

A continuación, se hará énfasis en cómo se hace presente a Migi en *Parasyte*, considerando que es alguien más vulnerable en la pantalla a ser invisibilizado por no ser humano en comparación con Shinichi y por ser pequeño en comparación con los humanos. Además, que es vulnerable a volverse solo un medio o herramienta en función del personaje humano que ocupa un poco más la centralidad. No pasa nada que Migi ocupe menos centralidad o menos tiempo en pantalla, eso no es per se discriminatorio (Burt, 2002), más bien lo que importa es el efecto de la forma en que se

le integra.

Migi en un inicio era un pequeño gusano, su primera aparición es durante la noche, arrastrándose por la almohada queriendo ingresar al cuerpo de Shinichi. No tiene ojos, tiene sus pequeños pólipos a modo de antenas percibiendo su alrededor, hay una interacción entre esos pólipos y Shinichi. Nosotros vemos cómo percibe a su propia manera, aunque habrá que preguntarse si es necesario que el espectador tenga el conocimiento de que otros animales perciben así para poder reconocerlo en Migu. Tal vez no tengamos conocimiento de ello, pero reconocemos que quiere entrar al cuerpo de Shinichi. Vamos a tomar esta escena de Migu queriendo entrar al cuerpo de Shinichi (ver Imagen 62 y Secuencia 12).

A lo largo de esta escena, la agencia -acción- de Migu se hace presente, su cuerpo genera sonidos con lo que interactúa, se escucha el roce que genera con el arrastre de su cuerpo, el teclado de la computadora que presiona para impulsarse hacia el cuerpo de Shinichi y su propio cuerpo produce un ruido particular cuando se lanza hacia el cuerpo del humano tratando de perforar la piel. El sonido significa movimiento, son ondas causadas por el efecto de la interacción entre materia, en este caso el cuerpo de Migu con su medio.

Visualmente hay cuatro elementos que hacen visible a Migu: encuadres cercanos a su punto de vista o experiencia espacial, planos a su propia escala, seguimiento de la cámara de su movimiento y la luz (específicamente el color de Migu y la fosforescencia que adquiere). Shinichi ocupa más tiempo en pantalla en la serie y tiene algunas escenas con la cámara en primera persona, también llamada cámara subjetiva (la cámara son sus ojos). Migu a pesar de no tener la cámara en primera persona, se ubica desde un lugar cercano a él o desde atrás, a lo que se le denomina plano subjetivo parcial o cámara semisubjetiva (Ribes, 2008).

Al encuadrar la acción de Migi, podemos ver el cuerpo de Shinichi desde otros ángulos, la cámara se acerca bastante al rostro de Shinichi, al punto que podemos denominarlo como un plano detalle para él, pero para Migi es un plano general, su cuerpo se ve completo y tiene bastante espacio alrededor hacia donde moverse. La nariz de Shinichi parece una pequeña cueva en un paisaje conformado por el relieve de su cuerpo, la almohada y la cama (ver Imagen 62). También el espectador ve la espalda de Shinichi desde un plano cercano a la posición de Migi (ver Imagen 63) quien logra desplazarse hasta el teclado de la computadora para lanzarse contra él.



Imagen 62. Migi ingresa a la nariz de Shinichi. Episodio 1. *Metamorfosis*. Minuto 5:16

Casualidad o no, que no haya cámara en primera persona de Migi y solo planos subjetivos parciales, puede tener una relación con el último episodio y el reconocimiento de la diversidad cognitiva humana y no humana. Migi dice explícitamente que nunca fue capaz de ver el mundo como Shinichi, a pesar de estar juntos en los mismos sucesos, percibía diferente a las personas y parásitos con los que interactúan. ¿Cómo percibe el mundo Migi?, no lo sabemos, pero podemos tratar de acercarnos. El cambio de planos desde lugares cercanos a los sujetos no es algo que solo se haga con Migi, en general, se cambian constantemente los planos desde la posición de distintos personajes, al menos con aquellos involucrados más activamente en la narrativa.

Parte del discurso que atraviesa las experiencias de los personajes es el reconocimiento de la imposibilidad de ver y en general experimentar el mundo igual que los demás, varios personajes realizan esfuerzos para comprender la forma de percibir y entender el mundo que tienen otros. De esta manera no se anulan los mundos, se incluyen a pesar

Secuencia 12. Migi se adentra en el cuerpo de Shinichi



Imagen 63, 64, 65, 66 (orden de arriba abajo). Episodio 1. *Metamorfosis*.
Minuto 5:32 – 5:52

de que sea limitado. Las tomas cercanas al lugar físico de los sujetos o de la ubicación de sus órganos perceptivos nos acerca a las miradas y percepciones de esos sujetos mas no las asume del todo, los espectadores estamos a un lado no en su mismo lugar. Este reconocimiento por sí mismo ya es valioso, es una postura humilde ante las diferencias y la posibilidad de coexistir en ellas. Considero que aporta al antiespecismo, pues la diferencia se plantea en la búsqueda de la comprensión, no del rechazo o la discriminación interespecie.

Además, es una forma de salir del oculacentrismo antropocentrado, es decir, del centrismo en la forma muy específica de ver de los humanos (colores, apertura ocular, deformaciones oculares y otras cualidades), lo cual también rompe con discriminaciones capacitistas, lo diferente no es mejor o peor, es diferentes. Los parásitos tienen su propia forma de ver, ¿cómo? no lo sabemos, solo sabemos que Migi al visitar la mente de Shinichi, en el último episodio, se da cuenta que ve muy diferente visualmente aun cuando también tienen ojos además de

percibir diferente por sus otros sentidos. Así entonces se sale del oculacentrismo, no solo de forma sumativa o presencia ausencia de los ojos, más bien es a partir la construcción de todo un sentido de sentidos.

Por otro lado, la cámara además de encuadrar a Migi, sigue sus movimientos. En este mismo episodio la cámara avanza en su misma dirección recorriendo el brazo de

Shinichi antes de parasitarlo. Después de estar detrás de la espalda de Shinichi (Imagen 63) y lanzarse a su brazo, se inicia una toma (ver Imagen 64, 65 y 66) en la que Migi perfora la mano de Shinichi, se pasa a una cámara en primera persona de Shinichi quien ve como el gusano o “serpiente” (como le dice Shinichi) termina de entrar en su brazo. Sigue un plano general de Migi en contrapicada (plano detalle de Shinichi), la cámara lo sigue mientras va subiendo por el brazo en una toma continua. Se transita a un plano medio corto de Shinichi, (que sigue siendo un plano general de Migi), finalmente pasa a un plano en primera persona de Shinichi en picada. La transición de planos a través del movimiento de cámara construye una continuidad entre los dos. Es una escena que conecta sus experiencias, marca el inicio de su conexión y su continuo diálogo alrededor de las perspectivas sobre una misma situación, esta escena es el inicio de una constante metamorfosis de ambos y la construcción de su liminalidad.

Finalmente, el color que adquiere Migi debajo de la piel de Shinichi, al brillar y volverse fosforescente, le da visibilidad siendo pequeño en un entorno oscuro que además está debajo de la piel humana. El recurso de utilizar colores fosforescentes en seres que recorren el cuerpo humano y son pequeños también es utilizado en otra animación, Arjuna la Chica de la Tierra, que comparte una visión no antropocéntrica. En este caso es una narrativa enfocada a los problemas sociales y ambientales de la sociedad contemporánea. Hacer visible más allá de la mirada es incluir diferentes escalas temporales y espaciales, relaciones, sonidos, crear un conjunto de sensaciones que conecten con las experiencias e intereses de los otros.



Imagen 67. Juna es recorrida por otros seres. Episodio 1. Episodio 3. Lágrima del bosque. Minuto 13:48

Juna es recorrida por otros seres. Juna, en una ocasión es puesta a prueba, la dejan en medio del bosque para que aprenda a sobrevivir y reconocer qué puede comer utilizando sus poderes. Durante la noche empieza a ver de un momento a otro -como si hubieran aparecido en un parpadeo- a unos seres minúsculos que parecen hormigas subiendo por todo su cuerpo (ver

Imagen 67), la recorren como recorren a los árboles y al resto del ecosistema. Ella es espacio, ella es territorio recorrido. Pasa lo mismo que con el cuerpo de Shinichi, el cuerpo humano se vuelve espacio de otros.

Después de deambular por el bosque y encontrarse con su novio, ambos llegan a una huerta orgánica. Ahí, Juna logra conectar e identificar los intercambios de materia y energía entre plantas, insectos y ella, esos intercambios a escalas tan pequeñas se hacen fosforescentes. Juna se emociona tanto al poder ver estas relaciones que sale corriendo en medio del campo a disfrutar, sentir y apreciar este nuevo saber y pasa lo siguiente:

Cuadro descriptivo 11: Juna percibe los intercambios de materia y energía

(Ver Secuencia 13)

Juna está parada en medio del arrozal (plano americano), vemos sus pies cubiertos por el agua (plano detalle). Podemos apreciar lo diminuta que es Juna en medio de un paisaje lleno de montañas al fondo, con un campo de arrozal que la rodea (gran plano general). La cámara entra al agua, se ven las plantas desde el nivel del suelo y microorganismos (imagen 68), se ven peces que nadan hasta los pies de Juna, se escucha el movimiento del agua, se ve su silueta oscura de Juna desde abajo del agua. La cámara vuelve a encuadrar a Juna fuera del agua, su frente -donde reside la piedra que le otorga los poderes- brilla. Brotes de plantas crecen, se ven escarabajos alimentándose de las hojas (plano detalle) con sus bien distinguibles mandíbulas. Un grillo está alimentándose también de hojas (imagen 69), los nutrientes pasan por todo su cuerpo como bolitas brillosas hasta ser defecadas, esa y otras heces se ven caer desde lo alto de las hojas hasta el suelo, son grandes bolas brillosas ocupando gran parte del encuadre (cámara al nivel del suelo, imagen 70). Las hormigas se comen a un grillo (plano general a su escala de cuerpo), una catarina yace muerta vientre arriba, es rodeada por filamentos blancos brillosos que conectan con la tierra (imagen 71). La cámara está al nivel del suelo entre capas como si alguien hiciera un corte y tuviéramos una perspectiva lateral de las capas de tierra y la superficie, la cámara baja por completo debajo de la tierra, hay raíces, la cámara sigue bajando, una lombriz se alimenta de materia orgánica (imagen 72), los nutrientes pasan a través de su cuerpo, al salir de sus cuerpos son absorbidos por las raíces para formar parte de las plántula. Las mariposas salen de las coles, una de ella ocupa gran parte de la pantalla, tiene líneas brillosas que contrastan con un fondo oscuro (imagen 73), su silueta pasa a ser unas flores. La cámara se acerca haciendo zoom a una caracola, vemos como los nutrientes brillosos pasan por las venas de unas plantas (imagen 724,

vemos un pulgón fosforescente (zoom), una araña (zoom), una libélula rompiendo su antiguo cuerpo para crecer (zoom). El suelo está repleto de insectos. La cámara se sitúa apenas por encima del agua, vemos una imagen translúcida donde es apreciable todo lo que hay debajo del agua, la cámara avanza al nivel del agua hacia las piernas de Juna, su cuerpo se hace translúcido (imagen 75), una planta de arroz (también translúcida) crece por todo su cuerpo hasta llegar a su cabeza y dar granos de arroz.

Secuencia 13. Juna percibe los intercambios de materia y energía

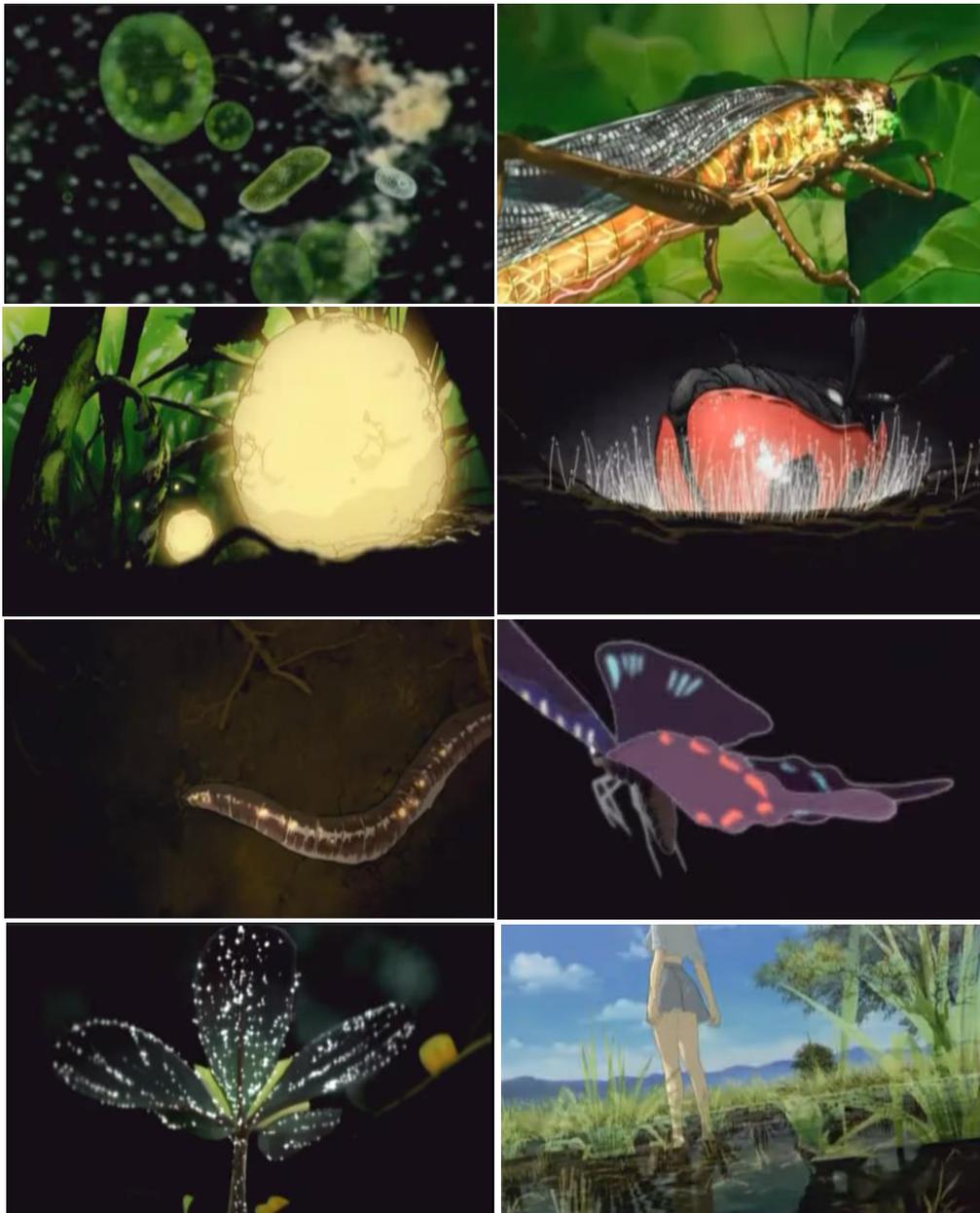


Imagen 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74 y 75 (orden de izquierda a derecha, de arriba abajo). Episodio 4. *Transmigración*. Minuto 22:52-25:24

Esta escena sigue siendo muy visual, su soporte principal en este momento es gráfico, el sonido es una música de fondo instrumental, aunque en el resto del episodio si se da lugar al sonido de los insectos. El punto aquí es que la forma en que se hace visual no conecta con los ojos de los sujetos, no se empatiza a través de lo individual, más bien se hace desde lo individual y lo colectivo interconectados. Se hacen visibles la experiencia de los animales y sus relaciones con otros organismos vivos. Esta escena hace visible a los insectos, plantas y microorganismos a partir de: primero, encuadrarlos, por lo tanto, darles lugar en la pantalla; segundo, que dichos encuadres están contruidos con planos que se acercan a la escala de sus cuerpos y sus interacciones materiales. Ver el mundo a nivel del suelo, recorrerlo desde ahí, percibir el mundo que solemos ver pequeño como grande tiene un valor empático, nos acerca a sus lugares en el mundo, incluso la cámara hace varias veces zoom para acercarnos, pasamos de cuadros más amplios a enfocarnos en los insectos; tercero, también hay una cercanía a sus tiempos, se da tiempo para ver a los peces nadar, ver cómo se alimentan el escarabajo, las hormigas, el grillo, la lombriz y las plantas; cuarto, la luz juega un papel importante en hacerlos todavía más visibles, a ellos y a los procesos de intercambio de materia y energía en los que se involucran, iluminar el interior de sus cuerpos, iluminar a organismos bajo tierra es parte de reconocerles en sus propios espacios y experiencias.

La fascinación narrativa y audiovisual de estas escenas en los campos de arroz están centradas en las interrelaciones de materia y energía orgánica e inorgánica y los organismos, se mantiene el sentido holista, sin embargo, hay especial énfasis en los insectos. En un inicio Tokio -el novio de Juna- considera matable a un gusano que se está comiendo una col del huerto, porque piensa que esa col es para humanos. Así que considera al gusano una plaga que acaba con el alimento, sin embargo, el anciano que cuida el huerto le señala que los insectos también tienen hambre y que son parte del ecosistema, no hay razón para matarlos. Después de esto, Juna logra reconocer a profundidad, con el apoyo de sus poderes, el significado de lo que quiere decir el anciano, todos somos parte de todos, la planta formará parte de los insectos, los insectos formarán parte de otros insectos directa e indirectamente, sus heces y cuerpos nutren a las plantas y Juna también formará parte de esos intercambios cuando coma.

Al final del episodio, un helicóptero fumiga unos campos de cultivo cercanos y Juna se horroriza al escuchar los “gritos” o “lamentos” de los insectos que están muriendo (gritos que les hace visibles incluso cuando no aparecen visualmente, se pueden escuchar de fondo mientras se ven los grandes campos de cultivo fumigados). En la pantalla vemos a un grillo en una hoja que se retuerce cuando es cubierto por el gas y cae al suelo. Se ven hileras de coles recubiertas por ese gas, decenas de insectos dibujados con líneas fosforescentes caen muertos con un fondo oscuro y una mariposa está agonizando en el suelo moviendo lentamente sus alas.

Es decir, desde nuestro acompañar la experiencia de Juna, hay un proceso narrativo y estético para valorar y apreciar a los insectos, lo que después nos permite entender mejor el sufrimiento y el desastre que conlleva la fumigación. Para ella ya no son seres matables, al menos no para el beneficio de una agricultura masiva totalmente insensible con los individuos y las interacciones ecológicas. Cuando hagamos análisis estéticos, es bueno tener presente la duda si esa estética procura la admiración liberadora y empática, no posesiva (Tafalla, 2013), la opresión o algo más. Por ejemplo, una estética desde una admiración posesiva puede ser aquella en la que los sujetos se presumen o se construyen como trofeos, como posesión -algo parecido a la admiración que Vaca siente por Blackie.



Imagen 76. La Tierra desde el espacio exterior. Parasyte. Opening (todos los episodios). Minuto 00:01

Ahora bien, en cuando a la estética multiescalar, ésta ayuda a guiar nuestra percepción fuera del antropocentrismo, claro siempre depende de la manera en que suceda y cómo interactúa este elemento con los demás elementos. Por ejemplo, tanto en Parasyte como en Arjuna se comparte una imagen basada en

una fotografía tomada en 1946, que fue característica de los inicios del ambientalismo, la Tierra desde el espacio (ver imagen 76). La historia de Parasyte fue escrita a partir de 1988 y la animación de Arjuna se lanzó en 2001, es decir en su momento el tema ambiental ya está movilizad social, ética y políticamente. En ambos productos los

problemas ambientales ocupan un lugar importante y problematizan la relación de los humanos con otras vidas no humanas y con la biósfera. La imagen se presenta en ambas animaciones en la canción de inicio de cada episodio, en ambas caricaturas se inicia la serie con una reflexión sobre la vida en la tierra. En Parasyte se inicia con esta frase “alguien tuvo un pensamiento pasajero en la Tierra...” y se completa la frase al final “tengo que proteger la vida de todos”. En Arjuna la reflexión trata del tránsito del humano en la historia de la Tierra, ver cuadro descriptivo 12.

Cuadro descriptivo 12: vida en el planeta Tierra

Así inicia la serie de Arjuna (episodio 1):

- *“Habrán muchas criaturas en la estrella, muchos de los que viven ahora, desaparecerán de nuevo.*

Aún si la humanidad muere la Tierra todavía girará alrededor del Sol, la historia de la humanidad es indigna de ser mencionada en medio de esta gran historia”. (voz en off de Chris)

- *“Entonces ¿por qué? ¿por qué quieres verla? La nueva era, ¿por qué?”* (voz en off de una niña).

Donna Haraway (2013) reconoce cuatro heridas al excepcionalismo narcisista humano y antropocentrismo, tres de ellas son las reconocidas por Freud 1) La teoría copernicana que quita a la Tierra como el centro del universo, plantea que más bien ésta gira alrededor del Sol, 2) La teoría evolutiva de Darwin que nos reconoce como un continuo a los demás seres vivos en la Tierra incluyendo otros animales, 3) La teoría sobre el inconsciente desarrollada por Freud, en el que el reconocimiento del inconsciente plantea que no somos seres del todo racionales y 4) El reconocimiento de la división ficticia entre lo informático con lo orgánico, asumiendo que somos cyborgs, por todas las prótesis tecno-informáticas que utilizamos para sostener nuestra vida, propuesta por Haraway.

La imagen de la Tierra en ambas series, considero abona a esta herida narcisista humana cuando se plantea como ese inmenso astro del que somos parte y somos diminutos a la distancia y también en su tiempo. Se hacen presentes las escalas espaciales, temporales que se materializan en relaciones biopolíticas. La forma en que abordamos esas escalas puede ser antropocéntricas o no, especistas o no. Las categorías movilizadas en el análisis interseccional aquí son: “grande” y “pequeño” en relación con alguien y las categorías (y valoraciones) que a la vez se asocian a ello. En

Arjuna se maneja al humano y su existencia como solo un pequeño instante en la historia de la Tierra de la mano de la impermanencia de las criaturas que han existido y existirán, es una posición humilde, una que se comparte con los demás seres vivos. En Parasyte la visión de la Tierra se plantea desde la reflexión de un deber con la protección de la vida de “todos”.

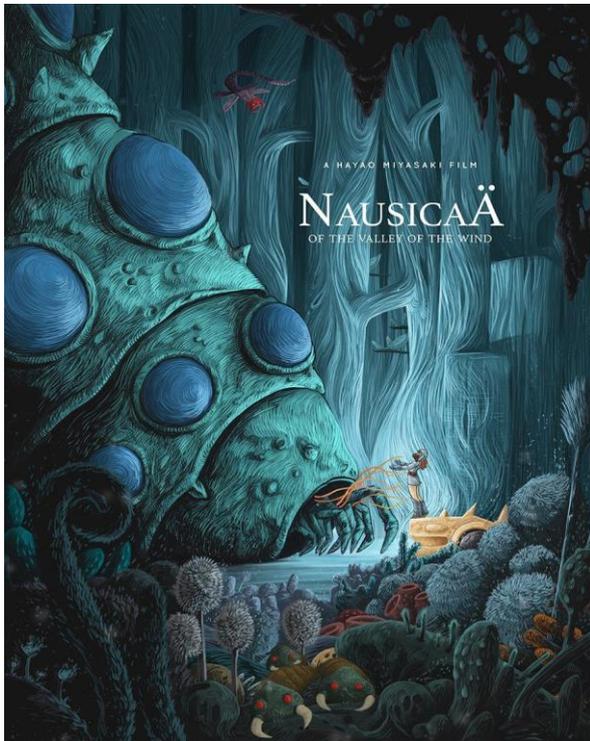


Imagen 77. Nausicaä y un Ohm en el Bosque de la calamidad. Fuente: https://www.reddit.com/r/MoviePosterPorn/comments/6sovmx/nausica%C3%A4_of_the_valley_of_the_wind_1984_938_x_1250/

En la película “Nausicaä, del Valle del Viento”, un film japonés, existe un bosque tóxico, al que no pueden entrar los humanos sin una máscara por el riesgo a enfermar si respiran el aire de ahí, su tamaño es inmenso al igual que los insectos que lo habitan. Los humanos son pequeños en relación con los insectos y otros organismos (ver Imagen 77). Entrar al bosque es como entrar a otro mundo, uno donde los humanos tienen que cuidar de no ser aplastados, es un ecosistema adverso para la vida humana. En la historia están los humanos que quieren acabar con aquello que parece adverso y amenazante para “la humanidad”, por

otro lado está Nausicaä, la princesa del Valle del Viento quien al conocer al bosque y a los insectos se da cuenta que no son ese “otro” amenazante. Se percata que tanto el bosque como los insectos son quienes están sanando la tierra al quitarle los tóxicos que dejaron los humanos. Nausicaä encuentra compatibilidad entre el bosque y los humanos, en realidad para ella nunca estuvieron peleados solo que los humanos tienen que adaptarse para transitar en él, como cuando transitamos el océano con trajes especiales, de hecho, estéticamente hay organismos parecidos a los del mar que de alguna manera invocan la sensación de entrar al fondo marino. Desde su escala corporal vulnerable ante “lo gigante”, se plantea la coexistencia con el bosque.

Tanto en Arjuna como en Nausicaä el juego entre escalas es clave para conectar con las realidades de diferentes organismos, Arjuna con los insectos pequeños y Nausicaä con los insectos gigantes. En ambas animaciones se transitan por realidades y conexiones multiescalares a través del cuerpo y finalmente con paisajes amplios que ayudan a integrar a los cuerpos y sus relaciones a algo más grande, todos son parte de la naturaleza. Los juegos de escalas nos pueden facilitar ponernos en el lugar de otros sentimental y racionalmente, ver el mundo desde otro ángulo, asumir nuestra grandeza y nuestra pequeñez respecto a otros y el todo, se rompen con las dicotomías y determinismo, nadie es grande ni chico por sí mismo y no significa ser superior o inferior cuando se es en relación con otro(s). El cambio de escalas visibiliza que los animales siempre estamos en relación con otros, los humanos no somos unidimensionales, ni la medida de todas las cosas.

Ahora bien, esa grandeza de Juna se puede utilizar para oprimir y separar, o la pequeñez de Nausicaä se puede usar como algo indeseable que se quiere cambiar y que permanece en guerra con el bosque, pero en ambos hay una postura de coexistencia no de competencia. Se pueden mantener las rupturas y los conflictos entre ellas y los insectos, o encontrar formas más amigables de coexistir. Retomando el tema del abordaje de ideas aniquilantes, este elemento no competitivo entre la grandeza y pequeñez de los humanos con “lo otro”, también ayuda a romper la narrativa de “la supervivencia del más fuerte o el más apto” al enfocarse en las posibilidades de cooperación. Aceptar que el humano no tiene que estar en todos lados ni dominarlo todo.

La forma en la que se construyen y tejen las imágenes de animales (humanos y no humanos) y el ambiente construye un mensaje moral sobre el mundo natural que pueden generar una visión en la que nos consideramos visitantes, externos a la naturaleza o como los que miran desde la naturaleza -como parte de ella (Burt, 2002). Juna llega como una visitante al bosque donde se le suben los bichos y al huerto, pero termina reconociéndose como parte de esa naturaleza que veía como ajena, a los

espectadores se nos invita a vernos así no solo a través de la historia, como hechos, también se hace a través de la experiencia estética.

Narrativa: la experiencia o perspectiva desde la que se cuenta la historia.

¿Quién cuenta la historia? A diferencia de la literatura, en el cine no siempre hay alguien que cuenta la historia, a veces podemos encontrar esa voz que va contando e hilando la historia todo el tiempo o por momentos, pero muchas veces en la pantalla solo vemos una serie de eventos, no hay un narrador hay un acercamiento audiovisual. En el análisis del cine está un análisis primario que es desde “el punto de vista de la cámara” y otra secundaria que es desde “el punto de vista de los personajes” (Zavala, 2010). La cuestión es que muchas veces se empalman y la cámara toma roles de testigo externo o interno siguiendo o siendo “el punto de vista” de alguien en particular. Por eso es tan importante la estética, la forma en que se muestran los sucesos y a los sujetos y cómo se guía nuestra mirada.

Hablar “de la mirada de quienes cuentan la historia” o el “punto de vista”, otra vez coloca en el centro la mirada, pero muchas veces la mirada o visión en realidad hace alusión a la concepción de la realidad, a su forma de percibir e interpretar los sucesos. Puede ser entendido como la cantidad de conocimiento que se tenga de algo o la manera subjetiva de cada quien de entender la realidad (Bordwell, Thompson & Smith, 2017). No es algo meramente ocular, es la integración de todos los sentidos y el procesamiento de ellos. Sería más adecuado preguntar, desde la experiencia o perspectiva de quienes se cuenta la historia o se nos muestran los sucesos. A veces escuchamos diálogos internos, ¿de quién son esos diálogos internos? A veces los espectadores ven la privacidad de ciertos personajes de la cual el resto de los personajes involucrados no ven, saben algo que los personajes no saben, tienen un pedazo más de la historia.

No es lo mismo ver los sucesos dándole seguimiento al “villano” que al “héroe”, por ejemplo, hoy en día empieza a haber más películas que toman por protagonistas a los villanos y generan más empatía con ellos (lo cual hay que problematizar cada caso

particularmente) como es el caso de los largometrajes del Joker (2019) o Maléfica (2014). Se no hace ver por qué son como son, ya no son esos sujetos lejanos a los que se les enjuicia fácilmente. Por eso en Parasyte empatizamos tanto con humanos como con parásitos, tenemos dos protagonistas de diferentes especies, se nos acerca a los parásitos, no se les deja como seres exterminables, no hay dicotomías narrativas del bueno contra el malo, el aniquilable contra el salvable, hay más matices en los sujetos y en sus historias. Migi y Shinichi muestran sus subjetividades, se nos cuenta la historia desde ahí.

Una pregunta clave a hacerse tanto para visibilizar más allá de la mirada como para indagar desde qué punto de vista se está contando la historia es: “¿Que tanto sabemos sobre las percepciones, sentimientos y pensamientos de los personajes?” (Bordwell, Thompson & Smith, 2017). Y dentro de esta pregunta distinguir diferencias entre personajes y tipos de animales. Ahora bien, esta pregunta con los no animales representa un reto en la vida misma y en la ficción, pues ¿cómo se plasman sentimientos, percepciones y pensamientos de animales no humanos sin antropomorfizarlos al punto de vulnerarlos? ¿Cómo distinguir de antropomorfismos críticos o metamorfosis críticas de animales no humanos a la hora de integrar puntos de vista no humanos? Como ya se mencionó el ejemplo de Migi es un antropomorfismo crítico al reconocer la incapacidad de ver el mundo igual pero también reconocer que comparte varios aspectos animales con los humanos. Pero aquí la metamorfosis es parte de la reflexión de la misma serie ¿cómo sucede en otro tipo de narrativas?



Imagen 78. El equipo de búsqueda. *Isla de perros*. Minuto 42:09

Isla de perros es un largometraje animado que sirve para ejemplificar la construcción de una narrativa desde lo no humano, tanto por quien cuenta la historia como las experiencias de los sujetos que se muestran. La historia gira alrededor del exilio de los perros a la Isla Basura (ahora conocida como la Isla de perros) comandado

por el candidato a la reelección el alcalde Kobayashi. La razón del exilio es que ya hay demasiados perros y han presentado enfermedades, entre ellas el resfriado canino que pudiera pasarse a los humanos. La situación de los perros y la "salud pública" es parte de su campaña política. Se exilió primero a Spots, el perro de Atari (el pequeño pupilo del alcalde Kobayashi), el niño humano decide ir a buscarlo a la isla de perros, ahí conoce a Chief y otros perros que lo ayudan a buscar a Spots (ver Imagen 78).

Hay dos hechos que desencadenan la historia que vemos, el exilio de Spots y el escape de Atari para ir a salvarlo. Atari parece el protagonista, pues es quien insiste en buscar a Spots y parece liderar a los perros para buscar a Spots. Pero por un lado los perros a pesar de su "instinto" y estereotipada "lealtad" de obedecer a los humanos y ver por su bien, también toman sus decisiones e influyen en el curso de la historia, además, los perros guían al espectador en el transcurso de los hechos. La historia es narrada por un perro que es testigo de los sucesos, tiene cierta cualidad omnisciente y los demás perros constantemente ven a la cámara y se les sigue. Atari adquiere un poco de lejanía audiovisual, como se muestra en la Imagen 76, muchas veces se le ve borroso, desenfocado y en una posición más lejana a la cámara. Lingüísticamente también es un poco lejano, no hay subtítulaje ni doblaje de la mayoría de los diálogos humanos. Al igual que los perros a veces no entendemos a Atari si no fuera por su expresión corporal, a menos que el espectador hable japonés o inglés no entenderá mucho a los humanos lingüísticamente. Al inicio de la película se pone una nota aclaratoria sobre esta cualidad comunicativa: "el humano en esta historia solo habla en su lengua nativa (ocasionalmente traducida por un intérprete bilingüe, un estudiante extranjero o un aparato electrónico)"⁴⁵.

Este formato narrativo nos descoloca del típico narrador y observador humano y de la total centralidad del protagonismo humano, pues aquí los perros son los narradores tiene sus propias líneas protagónicas. En la caricatura "Avatar Aang", Momo y Appa, un lémur volador y un bisonte volador, son acompañantes del Avatar en condición de

⁴⁵Cita original del diálogo: "The human in this story speak only in their native tongue (occasionally translated via bi-lingual interpreter, foregin exchange student or electronic device) Al barks have been rendered into English.

amigos. Ambos tienen sus propias historias, no son narradores, se dedica un episodio completo para cada uno, contando cómo vivieron ellos ciertos sucesos que atraviesan a todos. Los animales no humanos en las historias humanas también tienen sus historias y constantemente se toman en cuenta sus necesidades e intereses en la toma de decisiones del grupo a la hora de viajar sin la necesidad de que hablen una lengua humana.

El protagonismo no humano es valioso y tiene mucho potencial para romper con el antropocentrismo al colocarnos cerca de un punto de vista diferente, pero hay que recordar que ser los narradores o los protagonistas no garantiza nada. Contar sus historias no es garantía, hay un sin número de caricaturas que son protagonizadas por animales, pero ¿por qué seguimos sin empatizar con muchos de ellos? Si las caricaturas normalizan la explotación animal no importa que los animales sean los protagonistas si esos protagonistas alegremente aceptan la explotación como Vaca, esto también aplica también para humanos. ¿Cuál es la diferencia de Apa y Momo con Vaca? Que Vaca es construida desde el especismo, como alguien cosificada desde un inicio y las historias que se cuentan de ella son en esta línea. Si contamos historias desde la mirada de alguien más ¿cómo construir esas experiencias ficticias sin vulnerarles a ellos y los animales de carne y hueso a los que hacen alusión? ¿Qué historias se cuentan, cómo se cuentan y quién las cuenta? Para la inclusión de los demás animales y la descentralización de lo humano es importante que se cuenten historias fuera de la historia del humano (Haraway, 2016) pero hay que hacerlo con cuidados.

Discriminaciones y Liberaciones Múltiples

Así como el caso de Vaca cuyo referente ausente es una niña y ambas se ven violentadas sexualmente, traduciéndose en dos opresiones interconectadas entre dos grupos, también hay liberaciones comunes ante esos grilletes comunes. El grillete de Vaca y la niña son sobre capacidad reproductiva, su cuerpo, su “feminidad” sexualizada. Caso contrario es el de “Spirit, el corcel indomable” (nombre del largometraje en América latina), quien es un caballo que vive libre con su manada en los grandes pastizales y bosques. Sus tierras están siendo colonizadas por los colonizadores

norteamericanos y es capturado por los cowboys con el fin de domarlo. Pero no solo los caballos son sometidos, también los pueblos humanos originarios, entre ellos los “indios” Lakota, a ambos se les quiere domar.

Little Creek es un indio que también es capturado por los soldados norteamericanos casi al mismo tiempo que Spirit. Ambos llegan de la misma manera al cuartel, sujetos, amarrados, forcejeando y al final atados a un poste de madera (ver Secuencia 14). Para el general al mando de los soldados, a ambos seres que considera salvajes hay que enseñarles a obedecer y cree que con el tiempo se doblegarán a su voluntad. Tiene la creencia de que si doblega a los caballos también será capaz de doblegar a los indios y viceversa.

Secuencia 14. Spirit y Little Creek capturados



Imagen 79, 80, 81 (orden de arriba abajo). Spirit el corcel indomable. Minuto 20:45-28:45

Varias veces Spirit y Little Creek se ayudan entre sí a liberarse, los dos entienden el interés del otro a no ser violentados por los soldados, hay una liberación común, una cooperación y descolonización multiespecie a pesar de que entre ellos haya cierta fricción pues Creek desea también montarlo pero Spirit reconoce en Creek una apertura a escucharle y no maltarlo por no obedecer. Ambos grupos se les considera salvajes que tienen que ser amaestrados. Son dominables porque son de diferente especie o etnia que la de los colonizadores, además porque son autóctonos de una tierra en

conquista por los que traen el progreso. Ambos son utilizados para construir los trenes y la sociedad occidental.

A pesar de que los indios también domestican a los caballos lo hacen desde otra perspectiva, menos jerárquica y violenta. Creek trata de domar a Spirit, también lo encierra en un corral e intenta montarlo, pero Spirit no le deja y Creek termina por ceder y aceptar que Spirit no quiere ser montado, a pesar de ser una lucha de poder, Creek aprende a reconocer los intereses de Spirit. El tema de la domesticación y cooperación entre especies es complejo, que tendría que matizarse bien. En especial cuando se quiere que cierto animal se comporte como desea el humano ante las mismas circunstancias sin aceptar la diversidad y necesidad de cada individuo animal no humano y lo que le implica a ellos ese tipo de relaciones. Pero al menos en este largometraje Little Creek está dispuesto a dejar libres a Spirit y la yegua Lluvia al reconocer su voluntad de vivir con la manada fuera de la comunidad Lakota. Little Creek y los demás Lakota a diferencia de los colonizadores están más abiertos a escuchar y entender la voluntad de otros animales, ese ya es un elemento posibilitador para otro tipo de relaciones entre animales humanos y no humanos. El punto de encuentro entre el pueblo Lakota y los caballos es la colonización y las categorías que les intersectan a partir de las cuales se considera son dominables son: originario, salvaje, no civilizado, no domesticado. Así entonces pertenecen al grupo de “salvajes” a la vez que pertenecen a grupos diferentes en cuanto especie, al liberarse ambos sujetos liberan simbólicamente a los “salvajes” a los “indígenas” y a los caballos.

Análisis Espacial

Desde los estudios críticos del “género y el espacio” se describen y analizan los roles de género y diferencias de poder en los espacios (Villagrán, 2003). En diversas culturas occidentales el espacio también construye y se construye en las relaciones dicotómicas entre naturaleza-cultura, mujer-hombre, privado-público, periferia-centro. Se han hecho análisis sobre los espacios construidos, impuestos o apropiados como “propios de mujeres” y “propios de hombres” y las formas en que las diferencias e injusticias de género van de la mano de la accesibilidad e inaccesibilidad a esos espacios donde suceden experiencias, procesos y decisiones. Aquello que atraviesa a un sujeto puede variar según el espacio, hay espacios donde ciertos grupos se ven más vulnerados, hay

espacios en los que se exigen ciertas conductas aceptables o adecuadas. Toda relación sucede en un espacio y tiempo, así como con el género, tenemos que reconocer que construimos una distribución espacial desigual entre humanos y animales no humanos, tanto en presencia y ausencia como en conductas o roles de especie, o roles de “lo animal” y “lo humano”. Un ejemplo claro son todas las dinámicas al interior de la casa de Vaca y Pollito y su contraste con la experiencia de Blackie quien no puede cumplir con las conductas antropomorfas y se le denomina como “animal” y alguien que no debería estar en ese lugar, a pesar de que ahí todos son animales, entonces ¿qué tipo de animal puede habitar ese espacio y por qué?

Bourdieu ha realizado análisis literario basado en el sistema de personajes y sus relaciones en el espacio identificando sus recorridos y las características que tienen en el espacio social (Moguillansky, 2009). Así entonces considero viable analizar la posición de los animales a partir de sus recorridos espaciales, esto desvelará estructuras de poder en los espacios. ¿Cuáles animales aparecen, en dónde y cómo? ¿Cuáles son los espacios designados como propiamente “humanos”? ¿Cuáles espacios se han designado como propios de una vaca y un pollo? ¿Cuáles espacios están diseñados para oprimir? ¿Cuál es el propósito de ciertos espacios? ¿Qué tanto les está permitido transitar determinados espacios a ciertos animales humanos y no humanos y en qué momento? ¿En qué espacios se es más vulnerable? Estipulamos que animales tienen permitido habitar la ciudad y los que no, los animales que les está permitido ser libres y los que se confinan, los animales que se les permite pasar fronteras y los que no.

Anteriormente ya se tocó el tema del espacio varias veces al hablar de la estética o la comparación de las experiencias entre animales. Es un elemento que casi siempre estará plasmado, todo sucede en un espacio, a excepción de representaciones muy abstractas. Generalmente el espacio lo leemos en ciertas escalas, se reconoce sus tamaños, el tiempo de transitarlo según el sujeto y sus posibilidades. El espacio también se mira y se define desde relaciones, sujetos y procesos específicos, ¿en función de qué sujetos se están definiendo esos espacios? Por ejemplo, a veces el cuerpo humano no se reconoce como espacio, pero Migi y los insectos transitan el cuerpo de Shinichi y Arjuna respectivamente. Ver el espacio transitado por no humanos y además desde la

escala de otros cuerpos no humanos nos descoloca de nuestra mirada antropocéntrica, se generan lugares no antropocéntricos.

La designación de los espacios y los roles que se asumen tienen que tomar los sujetos en ellos son objeto de análisis. Por ejemplo, las vacas y los pollos suelen habitar el campo o jaulas, pero Vaca y Pollito al vivir en la ciudad no cumplen el rol que supuestamente les toca, Pollito descubre que la granja de pollos no es un lugar en donde quiera estar, aunque Vaca si quiere estar trabajando temporalmente en una granja de leche. ¿Qué pasaría si vivieran en un establo en lugar de una casa con una familia humana que los ama?, seguramente su historia sería diferente, el espacio y la finalidad de ese espacio influye mucho en ciertos sujetos. Otro ejemplo de la relación entre espacio y sujetos es el corral, Spirit no acepta como su lugar estar en el corral, es un espacio hecho para controlar y ejercer dominación sobre los caballos, les significa limitar su movilidad, su libertad y cortar con las relaciones con su manada.

Ahora bien, al designar el propósito de un espacio, aquellos espacios moldeados físicamente para que sea usado por ciertos sujetos significa que se adapta a su cuerpo y movilidad, se pueden analizar la accesibilidad a los espacios, las características físicas que limitan el uso de un espacio por ciertos sujetos. Por ejemplo, en Vaca y Pollito los espacios que transitan son espacios acordes a la corporalidad humana y sus necesidades, todo está hecho a la medida de los humanos, Vaca y Pollito son adaptados corporalmente a ese espacio antropocéntrico, la relación de su cuerpo en tanto complejidad y forma de interactuar con el espacio es diferente a los demás de su propia especie y eso les posiciona diferente, la relación cuerpos, espacios, movimiento y agencia están interrelacionadas. ¿Qué categorías podemos asociar a los espacios y esas categorías cómo se relacionan con los sujetos que los transitan? ¿Quiénes quedan fuera de esos espacios y qué les significa estar fuera de esos espacios?

Metáforas espaciales. El espacio a veces está constituido desde las metáforas espaciales, es decir son espacios que se construyen en similitud a otros espacios para hacer referencia a las relaciones que suceden ahí o algún elemento de esos espacios. En el anime Shingeki no Kyojin (Attack on Titan), los humanos hicieron una ciudad con

grandes murallas para protegerse de unos gigantes (titanes) que comen humanos. Eren, el protagonista, comenta que no está satisfecho con no hacer algo más allá de quedarse encerrados tras los muros, señala que a pesar de que vivan con la seguridad de comer y dónde dormir, “es como si fuéramos ganado”. Es decir, la muralla representa el muro de una granja, la metáfora espacial de la ciudad amurallada, la narrativa de estar encerrados como comida para otros y la metáfora lingüística de “ganado”, se construyen entre sí. Sin la muralla tal vez haya menos en común con “el ganado”, y si vivieran dentro una muralla sin ser comida, también le quita aspectos en común para compararse con la condición de ganado.

¿Es esta metáfora -espacial, narrativa y lingüista- especista o antiespecista? Bueno, ¿se plantea esa condición de encierro y construcción de seres comibles (de ganado), como algo no deseable y aceptable para todos los animales o solo para los humanos? Negar querer ser ganado no defiende a los animales considerados ganado, pero tampoco afirma que los animales merecen ser ganado. Entonces tenemos que observar más, ver otros elementos que integran este mundo en relación con la condición humana y de los otros animales. Algunos elementos de la caricatura que dan algunas pautas que tienden al especismo son:

- 1) Antes de mencionar que los humanos están viviendo como ganado, se ejemplifica visualmente lo que les puede pasar a los humanos si los titanes pasan la muralla a través de enfocar como alguien corta un pez en el mercado del pueblo. Se entiende el deseo de no querer ser “ganado”, pero además mostrar a esos otros comúnmente considerados ganado o “comida” como seres matables, es invisibilizarlos y vulnerarlos nuevamente, asumir que ese es el lugar de alguien más pero no de los humanos refuerza otorgar valores diferentes a la vida humana que a la de otros animales.
- 2) “No somos presas, somos los cazadores” es una frase en la canción de inicio de cada episodio. Constantemente se plantea que es indeseable ser los sujetos que son comidos, mejor es ser quien caza, quién depreda. Conforme avanza la historia se desvela que todo es una guerra entre humanos, los titanes son humanos modificados, entonces la cacería de titanes es en realidad una cacería

de humanos. Los titanes y otros humanos son matables si son depredadores de uno, si es el enemigo, es una guerra, y los animales no humanos también son matables si es necesario para sobrevivir. Todo se resume en la lógica de la supervivencia del más fuerte (o el más apto) entre humanos, pueblos y especies.

Así entonces la referencia a su condición como “ganado” -que tiene por referente ausente a todos los animales criados para uso y explotación- invisibiliza en lugar de colectivizar la condición dirigida a una liberación común, atribuyendo a la lógica de que solo los humanos, o más precisamente, sólo ciertos humanos requieren de esa liberación. La condición de ganados se vuelve entonces solo una herramienta narrativa para situarnos en una condición indeseable específicamente para los humanos. A los demás animales, no se les retrata en este mismo interés, se les despersonaliza, simplemente están ausentes como sujetos y solo están presentes como “carne” o herramientas. El espacio en donde se lleva a cabo gran parte de la serie es un recordatorio constante de la condición de ganado de los humanos.

El análisis interseccional de los espacios y sujetos desvelan relaciones y lógicas de poder. Es relevante identificar los vínculos entre los espacios, los sujetos y sus interacciones en él. En Vaca y Pollito se identifican los espacios como la escuela, los restaurantes, la ciudad, la casa, en Arjuna está la huerta, el bosque, la hamburguesería, en Parasyte está la ciudad, la escuela, el bosque, la casa, el parque. Para Spirit vivir en la fortaleza del ejército, las praderas o el bosque no es lo mismo. ¿Qué sucede en esos espacios?

Visibilizar la Vulnerabilidad vs Crear Vulnerabilidad

La vulnerabilidad suele estar muy presente en las historias, se refiere a la afectabilidad (posibilidad de ser afectados) en lo corporal, emocional y psicológico (Cole, 2016). La cuestión es distinguir entre hacer vulnerable a alguien o reconocer su vulnerabilidad para conectar con ella y movilizarla. Por ejemplo, a Vaca y a las demás vacas se les vulnera al construirlas como “vacas lecheras” se les vulnera a ser explotadas. En cambio, se hace visible la vulnerabilidad de Pollito a ser asesinado en la granja de pollos. Tener

un cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad y agencia, la vulnerabilidad se puede acrecentar ante circunstancias sociales y políticas (Butler & Soley, 2006). Es decir, hay vulnerabilidades inherentes a existir y a vivir y hay vulnerabilidades que se constituyen o se incrementan por las relaciones y situaciones específicas. Todos los seres vivos son vulnerables a la muerte, pero no todos a ser asesinados violentamente, ¿quiénes son vulnerados a ciertas violencias o afectaciones?

Hoy en día abundan las historias de alienígenas queriendo dominar la Tierra, o monstruos que matan y comen humanos y por ende se les hace exterminables sin miramiento alguno, todo en defensa propia ya sea personal o de “la humanidad”, ante un enemigo bien definido. Pareciera que los parásitos de Parasyte son extraterrestres, aparecen de la nada cayendo del cielo. ¿Cómo va a ser vulnerable un parásito ante los humanos, si come humanos, tiene una fuerza y capacidades de aprendizaje mayores? Parasyte logra ser una historia diferente al estereotipo narrativo colonialista alienígena de invasores queriendo dominar o acabar con los humanos. Es una historia donde tanto humanos como parásitos llegan a ser víctimas y victimarios entre ellos, depredadores y presas y, sobre todo, reconoce la vulnerabilidad de ambos tipos de seres vivos. A continuación, se muestran tres escenas que se construyen de tal forma que visibilizan y conectan con la vulnerabilidad de los parásitos. Aquellos seres fuertes, quedan indefensos ante circunstancias particulares, además se reconoce su vulnerabilidad como seres vivos, se nos hace conectar con su vida y su muerte.

a) La muerte de Reiko (Ver cuadro descriptivo 13)

¿Existe alguna manera mediante la cual podamos luchar por la autonomía en muchas esferas pero considerar también las demandas que nos son impuestas por vivir en un mundo de seres que son, por definición, físicamente dependientes unos de otros, físicamente vulnerables entre ellos? (Butler & Soley, 2006, p. 41)

Cuadro descriptivo 13: antes de la muerte de Reiko

Tamura está vestida de blanco con su bebé en brazos, se encuentra enfrente de Shinichi a varios metros de distancia dentro de un parque. Está nevando, el suelo está cubierto por una capa fina de nieve.

- *“Me habría gustado discutir varias cosas con ustedes, pero tengo un mal presentimiento, así que hablaré sin extenderme demasiado, dice Tamura dirigiéndose a Shinichi y Migi”* (plano entero anterior de Tamura y medio corto posterior de Shinichi, ángulo picado va subiendo desde los pies de Tamura hasta verle el rostro).

- *“Hasta ahora he matado 38 personas”* (plano medio corto Tamura) (al terminar esta frase inicia una música extradiegética, la melodía es tranquila con un sonido metálico como campanas o triángulo metálico, tiene un tinte de misterio).

Shinichi se asombra, se asusta y molesto abre los ojos, emite un ruido gutural y le baja una gota de sudor por la sien (plano medio corto Shinichi).

- *“Principalmente como alimento”*, continúa Tamura, *“pero creo que mi récord es pequeño comparado al de los demás”* (plano medio largo de Tamura y entero del bebé, ángulo contrapicado). Pude suplir la diferencia con la comida que ingieren los humanos normales (plano medio del bebé, casi ángulo cenital, tiene unas manchas de sangre en su ropa, el bebé mira a su madre). El bebé toma con su mano derecha el vestido de Tamura mientras emite sonidos.

- *“Es decir, los parásitos podemos sobrevivir sin comer humanos”* (primerísimo primer plano de Tamura), *“también investigué a los humanos”* (plano general un señor corriendo por el parque, transiciona de ángulo picado a normal), *“lo que somos para ellos”* (plano americano de un señor con traje sentado en una banca del parque, enfrente de él hay un bote repleto de basura) *“y lo que son para nosotros”* (plano americano de dos chicas sonriéndole una a la otra, con su sombrilla caminando afuera del parque). *“Mi conclusión es esta”*: (plano medio largo anterior de Shinichi y entero de Migi que se expresa físicamente solo como la mano y un ojo, es discreto pues están en un espacio público) *“somos dos caras de la misma moneda, los humanos y nosotros somos familia (plano medio largo de Tamura, entero de su bebé, ángulo normal, se suma a la música una percusión”* (aumentando la intensidad de la música electrónica) *“somos los hijos de la humanidad”* (primer plano de Shinichi).

Shinichi frunce el entrecejo con mucha fuerza, denotando molestia, y muestra algo de desconcierto (pues pasa a abrir mucho los ojos) contesta:

- *“¿Qué?!”* (se mantiene el primer plano anterior de Shinichi) *“¿de qué estás hablando?!”* dice Shinichi mientras hace movimientos con sus brazos, *“¡No seas ridícula!”* (plano general anterior de Tamura y medio largo posterior de Shinichi).

- *“Está bien”*, contesta Tamura, *“esperaba que fuera difícil de comprender, dadas las emociones humanas. Pero...”* (Tamura voltea a ver a su bebé y cambia al plano medio

largo del bebe, casi cenital) *“somos frágiles”*. El bebé toma el cabello de Tamura y lo jala.

- *“No somos más que una forma de vida que no puede sobrevivir sola”* (plano detalle anterior de Tamura y su bebé en brazos, ángulo normal), *“así que no nos hostiguen”*. Los ojos de Tamura pasan de ver a su bebé a ver fijamente al frente o sea a Shinichi (plano detalle ojos de Tamura).

- *“¿Hostigarlos?”*, susurra Shinichi, y con voz entrecortada continua: - *“¡mira quien habla!”*

- *“Mmm”*, dice Migi (voz en off), Shinichi voltea a ver a Migi (plano medio corto Shinichi 3/4) Migi pone una expresión apagada y triste entrecerrando un poco su ojo (primer plano de Migi, ver Imagen 56).

- *“Ustedes son algo muy particular, por eso quería contarles mis ideas, ya que estoy en eso les aconsejaré sobre Gotou, el hombre que los persiguió hace poco”* (plano americano posterior 3/4 de Tamura y general anterior de Shinichi, ángulo levemente contrapicado) *“no lo enfrenten”* (primer plano perfil derecho de Tamura).

- *“Gh!”* Shinichi aprieta la mandíbula y frunce el entrecejo

- *“Si hubieran visto a Gotou desde el principio en lugar de a Miki”*, (continúa Tamura, voz en off, primer plano perfil izq. de Shinichi) *“probablemente estarían muertos”* (aparece un flashback de Gotou cuando pelearon con él, Gotou se encuentra detenido entre los árboles con las cuchillas que salen de sus piernas, sus brazos elásticos parecidos a músculos sujetándose de los árboles, tiene sangre en su camisa y pantalón y un ángulo en contrapicado pronunciado).

- *“Es posible”*, contesta Migi, extendiéndose levemente en el dedo índice colocando un ojo en la punta de éste, Shinichi por un momento ve a Migi y devuelve la mirada a Tamura cuando empieza a hablar.

- *“Es uno de nuestra frágil raza que creé mediante la experimentación”* (voz en off de Tamura) (plano entero anterior de Migi y medio largo de Shinichi), *“pero es invencible”* (plano detalle del ojo derecho de Tamura).

- *“Sabes que te contradices ¿no?”*, contesta Shinichi.

Reiko es quien hace evidente que los parásitos son vulnerables, de hecho, la frase “somos frágiles, no somos más que una forma de vida que no puede sobrevivir sola” se vuelve un tema en la mente de Shinichi. Reiko se vuelve una semilla en la mente de Shinichi para reconocer la vulnerabilidad de los parásitos, poder verlos como seres también frágiles. Para Shinichi en un inicio esto no tenía sentido, pues los parásitos son los cazadores no los cazados, pero esto cambia. Shinichi no puede concebir a Gotou, el parásito invencible, como un ser frágil, porque lo ve como individuo, no lo reconoce en la complejidad de sus relaciones que lo vulneran como ser en el entramado de la vida.

Cuando Reiko habla del parentesco entre humanos y parásitos, así como cuando se habla de la fragilidad de los parásitos la cámara enmarca al bebé, él también es un ser frágil. El bebé facilita que los espectadores reconozcan y sientan tanto la fragilidad como el parentesco, pues es una forma de vida que no puede sobrevivir solo, depende de su mamá o de alguien que le crie. Se comparten realidades vulnerables en lugar de separarlas. Puede parecer insignificante este tipo de detalles, pero es parte de la construcción de la narrativa y de una atmósfera que facilita ciertos sentimientos en los espectadores. Por ejemplo, enfocar a Migi con su expresión de tristeza cuando Reiko dice “así que no nos hostiguen”, nos da a entender que Migi comparte con Reiko ese pesar, Migi es parte de los parásitos, también es vulnerable a ser hostigado. Como espectadores muy probablemente hemos establecido empatía por Migi, y si a Migi le genera incomodidad o tristeza la matanza de parásitos, es más fácil que entendamos a Reiko. Migi es un puente, un facilitador en la generación de empatía y consideración moral por los demás parásitos.

Después de esta conversación (del cuadro descriptivo 13) llegan los policías, rodean a Reiko y al confirmar que realmente es la parásito que buscan la acribillan con balas. Ella avanza lentamente hacia Shinichi protegiendo al bebé de las balas con su cabello transformado en un semi capullo elástico que envuelve al bebé, solo dejando descubierto una parte frontal. Para que Shinichi no se aleje de ella, transforma su rostro en el rostro de la madre fallecida de él. Shinichi es vulnerable al rostro de su madre lo expone a ser lastimado, pues al verlo lo paraliza, pero si la vulnerabilidad se entiende como posibilidad de ser afectado, también se puede movilizar positivamente, ser vulnerable no es sinónimo de ser débil. Al llegar con Shinichi (los policías dejan de disparar), ella le entrega su bebé con el fin de que lo críen los humanos, le agradece y sonríe antes de caer sobre su espalda. La cámara la enmarca yaciendo en el suelo, con la piel marchita y una leve sonrisa. Que Shinichi sea afectado por el rostro de su madre posibilitó salvar al bebé y también logra recuperar su capacidad de llorar que había bloqueado Shinichi desde que su mamá murió.

Un aspecto que destacar en esta escena es el papel que juega un elemento estético: el color blanco que inunda el espacio y el cuerpo de Reiko. En occidente uno de los significados más comunes que le atribuimos al blanco es la paz, en la cultura japonesa el blanco se utiliza como luto, es tradición vestir de blanco el cuerpo de quien murió, así entonces toda la escena está de luto. A pesar de la violencia que se ejerce contra ella, la muerte de Reiko es una muerte tranquila, incluso el blanco atenúa el color de la sangre de ella. No es una escena de destripamiento, no se facilita que el espectador desee matarla. El gran parque cubierto de nieve es tranquilo, los sonidos ambientales son pocos, es la nieve la que inunda todo y Reiko quien viste de blanco es una extensión de ella. A pesar de que la nieve invoca una sensación de frío, la escena está llena de una extraña calidez que proviene de Reiko y su bebé, de ese lazo maternal que extiende hacia Shinichi.

La muerte de Reiko sucede en conciliación con los humanos, (con su bebé que inicialmente lo veía como posible sujeto de experimentación), con Shinichi y con su propia existencia. Migi hace la observación de que ella pudo escapar y defenderse, pero su respuesta no es la lucha, ella dispone su cuerpo y su vulnerabilidad para lograr su objetivo: ser escuchada por Shinichi, para procurar la seguridad del bebé y establecer un lazo entre parásitos y humanos. Su vulnerabilidad es también su fortaleza. El juego de sensaciones a través del paisaje y el diálogo hacen existir sin contraponerse a lo frío y lo cálido, lo pacífico y lo violento, lo frágil y lo fuerte.

b) Cacería de parásitos

Situación: la policía va a hacer una cacería de parásitos en el edificio de la alcaldía ya que se identificaron varios parásitos ahí. Tienen detenidas a las personas (humanas y no humanas) en la estancia del edificio, bajo la justificación de que hay un hombre con un rifle en el edificio y tendrán que evacuar poco a poco. Afuera del edificio se ubicaron varios camiones de donde bajaron policías, en la entrada del edificio colocaron dos camiones rígidos (tipo mudanza o frigorífico) dejando solo la entrada del edificio libre. Los camiones tipo mudanza tienen un escáner que identifica el ADN humano, hacen pasar a grupos de personas enfiladas entre ambos camiones para identificar a los

parásitos. La primer parásito es identificada, en la radiografía su cuerpo aparece como ADN humano y la cabeza sin cráneo es identificada con otro ADN. La separan sutilmente del resto de personas de la fila, para acorralarla con armas, la parásito muestra confusión quedándose quieta (ver cuadro descriptivo 14) y:

Cuadro descriptivo 14: la cacería de parásitos

Al interior de una camioneta Shinichi y los demás escuchan una detonación, todos están sentados. – *“uh”* (exclama muy suave Shinichi)

La parásito da unos pasos hacia atrás tratando de mantenerse en pie (plano detalle de los pies, ángulo leve picado, nivel de la pantorrilla) logra quedar de pie enfrente de los policías quienes continúan apuntándole (plano americano de los policías, cámara posicionada a un lado y detrás del hombro de la parásito, cámara semisubjetivo). Uno de los policías abre los ojos (visibles a través del casco del uniforme expresando terror, plano detalle mirada del policía). La parásito tiene el pecho ensangrentado mientras permanece parada (plano detalle del torso anterior) la cámara sube hasta ver su rostro que se desgarran (se escucha la separación de la piel) formando un tentáculo -con una cuchilla en la punta. Lanza su tentáculo en dirección al policía (hacia la cámara, toma cercana a una primera persona) quien es alcanzado por la cuchilla y lo empuja hacia atrás (plano medio corto, lateral derecho, ángulo normal) quedando fuera del encuadre. Los otros dos policías que estaban atrás de él, dan un paso al frente mientras el primer policía, ya sin su arma, se pone en la retaguardia. Se enfoca a la parásito, la parte superior de su rostro está en forma de tentáculo y la parte inferior mantiene una boca con dientes puntiagudos. Se empieza a retorcer, su tentáculo se mueve sin control, emite sonidos de dolor acompañados de muecas (plano medio largo), le cuesta respirar. De su boca escurren tres hilos de sangre, se ve hasta su garganta, su lengua se sale, termina por expulsar mucha sangre por la boca y cae al suelo boca arriba, marchitándose (primer plano). Los tres policías se mantienen en posición, dos en frente y uno atrás entre dos de los autobuses (plano general, anterior de los policías, ángulo picado, toma aérea por encima de los techos de los autobuses) la imagen avanza hasta centrar al cuerpo ensangrentado que yace en el piso (sonido de una nota larga de órgano o teclado).

En esta escena hay dos puntos claves en la construcción de una empatía con los parásitos y ambos tienen que ver con mostrarles vulnerables:

1) Los parásitos se muestran vulnerables ante el control del espacio, la organización humana, su condición de ser un grupo minoritario y finalmente a la tecnología, que por un lado son las armas, pero por otro el escáner resulta un aparato que desvela al sujeto matable. Es un procedimiento de visualización de alta tecnología (Haraway, 1995) que por medio de un escáner se desvela al sujeto matable. Así entonces, la capacidad de los parásitos de pasar desapercibidos se desvanece, así se les puede separar de su condición de personas y ciudadanos.

2) Se reconoce audiovisualmente el sufrimiento de la parásito al ser herida por el arma, es decir se reconoce que es vulnerable al dolor. Esta sintiencia se hace visible por medio de la expresión sonora y corporal del parásito que denotan sufrimiento y resistencia a morir, tanto su cuerpo como su cabeza (cara y tentáculo) se retuercen de dolor y emite sonidos. Dejar en ella la parte inferior del rostro como humano, nos permite identificar el lenguaje corporal humano que entendemos, como el sufrimiento. La cámara la encuadra de arriba, abajo, de cerca, de lejos, por delante y por atrás. Se enfoca su herida y sus pies tambaleantes, se encuadra su cadáver dos veces de cerca y de lejos. En general se da tiempo de observarla, la atención del espectador se dirige a la experiencia de la parásito. Es una muerte de alguien que no tiene mucha oportunidad de defenderse, que se le ha puesto en una situación concreta que la vulnera. Es una escena en una atmósfera de tensión.

c) Muerte de Gotou

Es de noche, Shinichi trata de matar a Gotou pero su fuerza y habilidades no se comparan con las de los parásitos, pues Migi ya no está con Shinichi, fue absorbido por Gotou y comparten el mismo hospedero. Estando acorralado, Shinichi toma un tubo del vertedero de basura quemada a la orilla del bosque y se lo encaja en el torso a Gotou. El tubo impregnado de alguna sustancia tóxica provocó que los otros parásitos con los que Gotou comparte el cuerpo entren en caos tratando de alejarse de la sustancia que ingresó al cuerpo y éste explota, dispersándose en pedazos todos los parásitos, Migi poco antes del desprendimiento de todos, logra reintegrarse al hombro de Shinichi como brazo. Empieza a amanecer, Migi se da cuenta que los trozos de parásitos están

tratando de juntarse de nuevo al resto del cuerpo que quedó tendido en el suelo, “la cabeza llama a los demás desesperadamente” dice Migi. Es cincuenta por ciento probable que los parásitos logren juntarse y sobrevivir, ante tal incertidumbre, Shinichi no sabe si matar a Gotou antes de que se recupere y así evitar el riesgo potencial de asesine a sus seres queridos o a otras personas o al mismo Shinichi. Pero por otro lado no quiere matarle, pues reconoce en él que es un ser que quiere vivir, recuerda las palabras de Reiko sobre la fragilidad de los parásitos y desear no ser hostigados, esto a modo flashback mientras ve a los parásitos en el suelo.

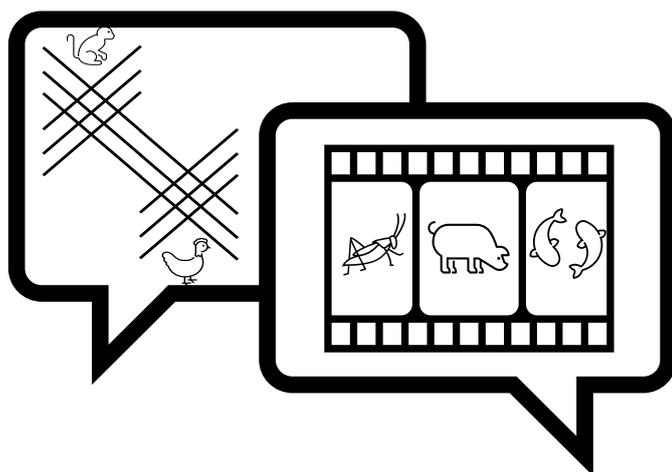
El flashback que tiene sobre Reiko nos permite entrar en el proceso mental de Shinichi. Esto es parte de lo que le atraviesa y le genera conflictos con matar a un ser que también quiere vivir, es con lo que dialoga para problematizar su decisión de matar, es un proceso ético formándose ideas de lo que es correcto o no, acorde con sus nuevos valores y conocimiento sobre los parásitos. Gotou influye en Shinichi, tan solo ser, estar y luchar por su vida hace que Shinichi se replantee ciertos valores y decisiones.

El paisaje conformado por un bosque, desechos tecnológicos humanos, parásitos (animales no humanos) y un humano, nos sitúa en una narrativa de las relaciones entre esos elementos, es una narrativa ambiental que cuenta una historia sobre las relaciones socioecológicas-sociobiopolíticas. Podemos identificar la relación de la sociedad y sus desechos con el bosque, la interacción de esos desechos con quienes habitan o transitan el bosque. No solo se ve en la pantalla a un humano y un parásito sobreviviendo y a otros muriendo, de fondo hay una problematización de las relaciones vitales.

El reconocimiento de la vulnerabilidad o mejor dicho, de las vulnerabilidades tanto de humanos como de no humanos moviliza a Shinichi, se reconoce en ese lugar común con otros. En estos tres momentos de la historia donde son asesinados los parásitos, las palabras de Reiko están presentes, es una constante invitación a percibir y pensar desde el lugar de Reiko. A los espectadores se nos quiere hacer ver a los parásitos como seres que también son frágiles, como seres que afectan y son afectados, que establecen relaciones vitales. La vulnerabilidad de los parásitos se moviliza, se reconoce y

configuran acciones alrededor de ella. Esta historia es abismalmente diferente a las historias de alienígenas invadiendo la Tierra.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES



En este apartado se hará una recapitulación de la metodología que permita sintetizar y matizar algunos aspectos que fueron surgiendo desde la elaboración de la propuesta de la base metodológica hasta su aplicación al momento de analizar las animaciones con este marco. Posteriormente se pasará a discutir los principales aportes de la propuesta metodológica interseccional, así como los alcances, limitaciones y áreas por explorar en estos análisis cinematográficos desde la interseccionalidad. Se concluye con la relevancia de este tipo de estudios enfocados a las discriminaciones animales para las ciencias ambientales existentes y por construir.

Recapitulación de la Metodología

A través del análisis de las caricaturas fue más claro la construcción de la metodología y las formas en que se pueden movilizar categorías y las jerarquías entre éstas, al final decido nombrar esta elaboración como una “metodología animalista interseccional para el análisis cinematográfico”. Ya que la categoría animal es el centro de análisis y que abarca a todos los animales humanos y no humanos en el análisis de opresiones y posibilita distinguir entre grupos a su interior. La metodología retoma un poco los cuatro pasos que Méndez (2014) propone como metodología interseccional, 1) ubicar las categorías analíticas (género, color, capacidades, entre otras); 2) las relaciones entre las categorías; 3) invisibilidad de algunas realidades y 4) la posición situada de quien interroga. Solo que aquí no retomo tanto la posición situada de quien interroga, además de que se amplían las posibles categorías analíticas poniendo al centro la categoría “animal”, y se adapta a la lectura del lenguaje cinematográfico. La metodología aquí construida se puede resumir en los siguientes pasos (ver el diagrama 3):

1. Identificación de animales, lo animal o seres animalizados

Observa la película, serie o cualquier formato de caricatura, presta atención a todo ser que se pueda considerar un animal, o incluso un objeto que tenga por significado a un animal (humano o no humano).

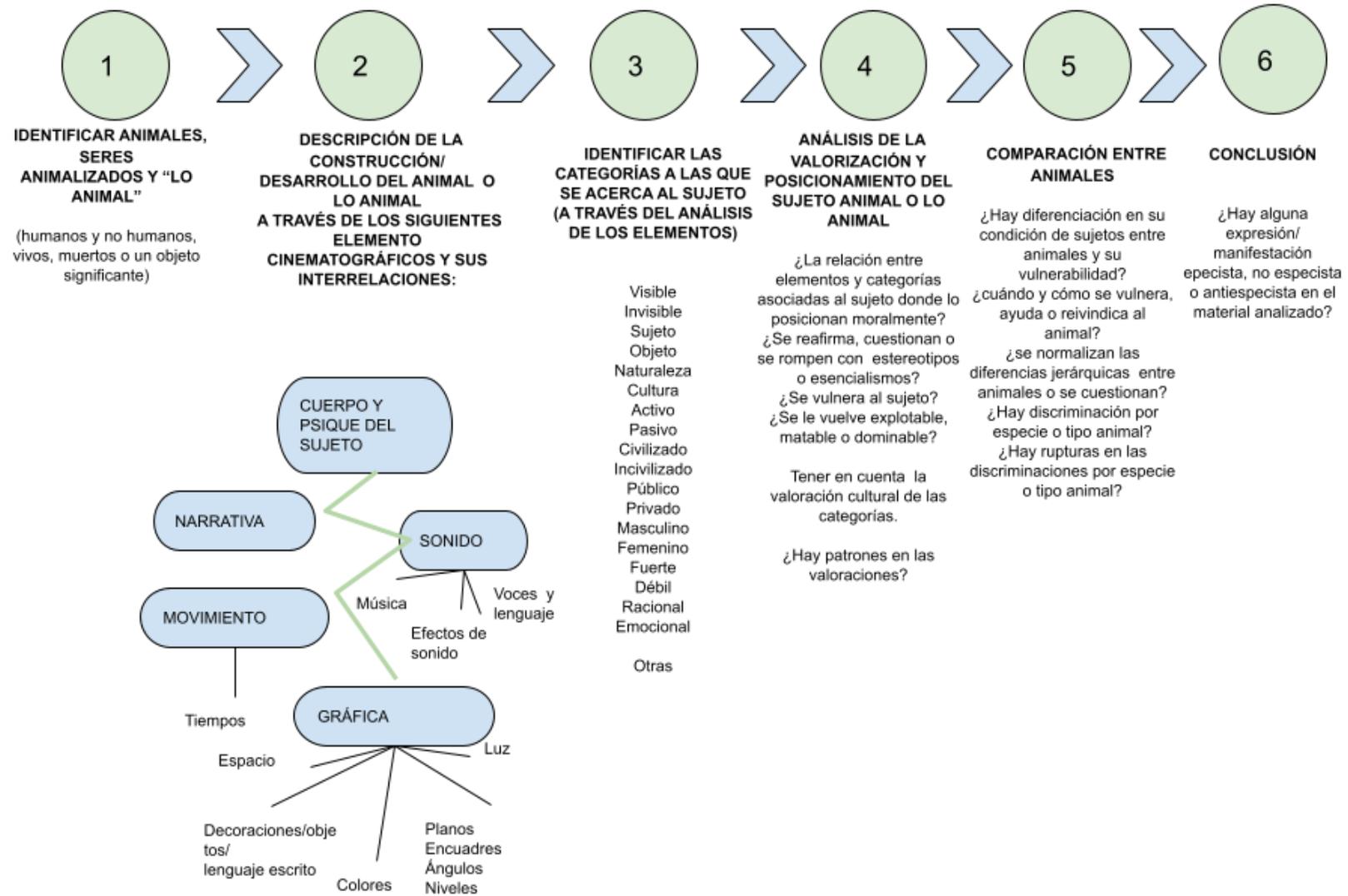
2. Descripción de la construcción de los animales a través de los elementos cinematográficos audiovisuales

Describe las escenas que te llamen la atención en cuanto a la condición animal, a veces hay algo en la historia, en el lenguaje o en algún elemento que se te hace fácil identificar la configuración de una relación particular con el o los animales o “lo animal”, ya sea de admiración, observación, violencia física, verbal, entre otras. No olvides tener una idea general de la obra que observas, de ser posible verla toda, para ser consciente de toda la forma y no sacar de contexto la escena que eliges.

Por ejemplo, elegí la animación Vaca y Pollito por ser animales utilizados en granjas y recordar que era una caricatura que me causaba rechazo de pequeña, posteriormente me llamó la atención el título de los episodios “el caballo de vaca” o “trabajo de medio tiempo”, y los seleccioné primero para verlos. Vi potencial en los títulos, pues en uno denota posesión y en otro me conflictuó se incluyera la palabra “trabajo” en una caricatura de animales que figuran como individuos de especies usualmente explotadas. Claro que aquí mi filtro antiespecista me facilita identificar esos elementos que tienden a ser cosificantes. Elegí las escenas en donde se me hacía muy fácil identificar que hay animales cosificados y explotados, por ejemplo, los traseros de cerdo, o los pollos en la granja de pollos, esos son momentos muy claros. Pero para analizar bien la condición del caballo Blackie fue importante ver todo el episodio e identificar varios momentos de las interacciones de Blackie con los demás personajes. En Arjuna, fue diferente, me llamó la atención la narrativa holista y ambientalista por lo que intuí que iba a encontrar elementos estéticos, lingüísticos y narrativos diferentes a lo hegemónico en cuanto a la consideración de los animales no humanos, especialmente conecté con la iluminación de los insectos, ya que me hizo sentir que rara vez veía tan bien a un insecto en una caricatura, no es la norma.

Presta atención a cómo se construyen los sujetos, su cuerpo, su psique y su relación con los colores, los espacios, los objetos, la luz, los planos, niveles y ángulos de la cámara (incluyendo sus transiciones y movimientos), el movimiento de los cuerpos, el lenguaje escrito y sonoro, los sonidos de los cuerpos y la historia que se cuenta. Detalla todo lo que puedas como si de un guion se tratara.

Diagrama 3. Metodología animalista para el análisis cinematográfico



Fuente. Elaboración propia

Posteriormente analiza por separado los elementos para encontrar patrones en la luz, los colores y así sucesivamente. ¿Hay cosas que se repiten en la forma en que se presentan e interactúan? ¿Hay relación entre los colores que se usan con los sujetos, con los sonidos, el movimiento o espacios? Cuando observé con detenimiento la escena de la granja de pollos fue que me di cuenta de que los pollos mostraban poca expresividad corporal y sonora, parecían prácticamente muñecos y Pollito era muy expresivo. Así que viene bien identificar interrelaciones entre los elementos. Por ejemplo, relaciones entre:

a) Situación, b) cuerpo, c) espacio y d) sonido:

a) Ser asesinados, b) cuerpo de los pollos, c) la granja y d) sonidos ambientales y de los pollos.

Es aquí que en varios elementos audiovisuales se les muestra pasivos y a Pollito activo ante una situación de peligro ¿qué significa esto? ¿Qué significa esa pasividad en esa situación y en ese espacio? La descripción de escenas permite identificar muchas relaciones. En Parasyte, inicialmente la narrativa, el discurso y los personajes captaron mi atención, nuevamente desde la facilidad de los lentes antiespecistas son muy explícitos varios de los mensajes reflexivos sobre la supremacía humana en relación con otras especies. Sin embargo, fue por medio de la descripción detallada que me di cuenta de la influencia de lo estético en la construcción de sentimientos alrededor de los personajes y el valor que tenía eso a la hora de generar empatía más allá de lo humano y las categorías que surgen de ello.

3. Identificación de categorías a las que se acercan a los animales

¿Y en donde entra la interseccionalidad? En la identificación y vinculación de categorías en los animales o “lo animal”, es un mapeo de lo que les atraviesa impuesto u ontológico. Es decir, una categoría impuesta podría ser cuando se le califica de insensible a Migi y ontológico son esas cualidades que tiene, como puede ser sus capacidades físicas, intelectuales y emocionales que no dependen de que otros se las reconozcan, están ahí con su valor intrínseco independiente de quien les valora.

Ya teniendo descritas las escenas empieza a generar asociaciones, movilizar categorías que suelen estereotipar, jerarquizarse y contraponerse. Puedes utilizar la Tabla 2 con la lista de dicotomías como una referencia, sin embargo, ten en cuenta que no es una regla esas dicotomías jerarquizadas ni sus interrelaciones, tú misma ve identificando lo que se asocia a cada individuo, a “lo humano” o “lo animal”. En el caso de los pollitos se asocian los adjetivos de inamovilidad y pasivo (sin voz, sin movimiento, sin mirada, sin raciocinio sobre la situación), así se les pone en pantalla, no hay una enunciación de un personaje diciendo que eso son, así se les hace en pantalla. ¿Son lentos, son expresivos, cómo son? Describe primero sin identificar valores en las categorías.

¿El animal, es activo o pasivo por medio de su voz, sus expresiones corporales o su influencia en la historia? ¿El animal está haciendo cosas consideradas como “incivilizadas” o “civilizadas”? Es decir, ¿hay o no rechazo por actitudes, comportamientos que tiene el animal en cierta situación o lugar? ¿Hay tendencia a que se coloque al animal en lugares periféricos o centrales ya sea en la pantalla, en la historia o en los espacios dentro del universo de la caricatura? ¿Hay animales que se les califique de emocionales? ¿Hay animales que se les califique de racionales? ¿Quiénes ven y quiénes son observados? ¿Quiénes perciben y quienes son percibidos? ¿Hay una separación entre animal y humano? Todas estas preguntas parten de las dicotomías, pero eso no significa que las respuestas sean también dicotómicas o fijas. Este ejercicio es el comienzo de la identificación del entramado entre sujetos, características, categorías y significados.

La descripción de las escenas ya suele darnos muchas de las categorías, si queremos saber quiénes ven y quiénes son observados nos fijamos en dónde se posiciona la cámara, si está en primera persona, si se mueve en función de un personaje, si se encuadran sujetos que miran o si hay una voz de alguien que dice observar algo o ser observado.

Generalmente los personajes tanto perciben como son percibidos, a veces solo se muestra una de esas dos cosas, ante ciertas situaciones pueden mostrarse más activos y ante otras menos, habrá que prestar atención a las causas de los cambios. Los personajes y las situaciones pueden cambiar, Shinichi es un buen ejemplo, pasa de ser alguien que tiene

ciertos sentipensares a ya no tenerlos, como el llanto y sus ideas sobre humanos y parásitos. El llanto es una capacidad que apuntaría en la lista de capacidades que le atraviesan, el llanto es algo que algunos caracterizan como propio de los “humanos” o algunos como un reflejo de falta de templanza y raciocinio, ¿aquí que significa el llanto? Las categorías/características a veces son constantes en los sujetos, pero otras veces no, esto nos habla que sus relaciones pueden cambiar. Es decir, las categorías, identidades y valoraciones no son fijas ¿Cuándo se es pasivo y cuándo activo? ¿Cuándo hay respuestas emocionales y cuándo no? Hay que fijarnos en esos cambios y en lo que permanece, hay categorías inamovibles, por ejemplo, Vaca es construida como una “vaca lechera” y esa categoría no se le quita en la caricatura, ¿que se asocia a ella como “vaca lechera”?

4. Identificación del posicionamiento de los sujetos

Las categorías asociadas a los sujetos se vinculan entre sí, identifica cuándo se les adjudica dicha categoría o cualidad y eso en donde los posiciona en situaciones específicas o en general en toda la obra. Como ya mencionamos al ser fluidas las relaciones y condiciones, un sujeto puede ser considerado en un momento como objeto y en otro como sujeto. pues las diversas categorías que nos atraviesan son parte de la posición que tenemos en la red de relaciones de poder en un espacio y tiempo determinado (Crenshaw y McCall, 2013). Pero hay etiquetas que se mantienen, la categoría “vaca lechera” es fija y tiene un carácter cosificante, ¿cómo analizar si tiene un carácter cosificante? Identifica lo que se asocia socialmente a una vaca lechera, se me viene a la mente: producto, leche, ubres, dinero, número de serie, propiedad, ser sintiente, hembra.

Podemos pensar dos caminos desde donde abordar las valoraciones, uno desde los sujetos hacia las características, o dos de las características hacia los sujetos. Es decir, al generarse valores alrededor de un sujeto, identificamos sus características, y entonces el valor del sujeto es probable que también las tengan sus características asociadas o reconocidas. La otra forma, sería si una característica/categoría es valorada como inferior, identifica los demás sujetos que la comparten y probablemente también sean valorados de esa manera.

Esto no es una regla, pues seguido tenemos contradicciones en nuestras valoraciones en la realidad y en la ficción y seguido compartimos cualidades que se niegan.

Ejemplos de cada caso:

- a) Que se desvalore cierta característica/categoría/cualidad: ¿qué animales se ven aludidos y afectados por ello?

Shinichi desvaloriza y considera inferior la incapacidad de sentir emociones, ésta es la característica que marca una valorización sobre los sujetos ¿qué animales se ven aludidos y afectados por ello? Desde su escaso conocimiento sobre las emociones de los animales, Shinichi señala a los insectos y a los parásitos como seres sin emociones, como Migi confronta esta idea, esa desvalorización y razones de ello no se normalizan. Pero si se normalizara, ¿qué otros animales se verían aludidos en pantalla? Y no solo en pantalla, pues el espectador puede extender esa desvalorización a todo aquel animal que considere no tenga emociones o sean parecidos a ellos.

- b) Al inferiorizar a un sujeto, ¿cuáles son sus características y quienes más comparten dichas características?

Aquí también Shinichi aplica este camino, juzga como menos a los parásitos ¿por qué? por simplemente no ser humanos. Pero entonces al ser cuestionado por Migi, pasa a analizar cuáles son esas características propias de los parásitos y los humanos que los hacen diferentes para justificar su postura. Parte de una defensa definitoria “porque sí” a defensas argumentadas, varias de ellas confirmables a lo largo de la serie (recordar los argumentos o defensas del especismo expuestas por Horta). En realidad, los dos caminos a y b se pueden utilizar según lo que se identifique primero, al sujeto valorado como inferior, superior o igual o a las características/categorías valoradas como más valiosas, menos valiosas o sin relevancia en las relaciones de poder.

Por ejemplo, concluí que Blackie es considerado menos que “humano”, a partir de que Mamá le dice “animal” a diferencia de Vaca y Pollito y madre considera que Blackie como

animal que es merecede un trato diferenciado al de sus hijos. ¿Cuáles son las características de Blackie? Cuadrúpedo, sintiente, no habla inglés, incivilizado (no sigue bien las normas y comportamientos de la casa, ni puede controlar su cuerpo como un humano). Por lo tanto, podemos ver qué características tiene Blackie y que otros sujetos podrían ser entonces considerados “animales” en diferencia con Vaca, Pollito y los humanos. ¿Serían los animales que caminan en cuatro patas? ¿los animales que no hablan? ¿los animales que no se bañan por sí mismos? ¿Todos los demás caballos? Habrá que observar y distinguir qué categorías pesan más a la hora de diferenciar y valorar animales.

5. Comparación entre la experiencia y categorías que atraviesan a los animales

Los pasos cuatro y cinco suceden muy de la mano, algunas categorías como ya dije, por sí mismas son cosificantes o inferiorizantes, como puede ser definir y tratar a alguien como sirviente, esclavo u objeto. Cuando son tan claras las violencias no necesitamos más que identificar si se cuestiona o normaliza esa condición para darse cuenta si se reconoce una vulnerabilidad o se vulnera al sujeto cosificado.

Hay otras condiciones que no son cosificantes o violentos por sí mismos, ya que puede ser que lo sean solo en conjunto con las demás características y en comparación con otros sujetos. Esas otras cualidades como las emociones, la inteligencia, ser activo o pasivo, el sexo, el género, las capacidades físicas, entre otras no colocan inmediatamente como un objeto o sujeto inferior a alguien. La valoración de las características y categorías son relacionales, no hay un sujeto construido como superior si no hay otro construido como inferior. Se deben analizar situaciones concretas (Viveros Vigoya, 2016) e identificar quienes son esos sujetos jerarquizados.

Por otro lado, la comparación con los otros animales en pantalla nos dará luces si hay diferencia por especie animal, es decir, si hay especismo en el sentido más estricto de la palabra. Este es el punto clave para hablar de especismo y antiespecismo de forma muy concreta o cuadrada, si la especie animal por sí misma es lo que más pesa en cierto trato. Podemos ver una caricatura en donde a todos se les trate violentamente o por otro lado se

eviten violencias por igual, siendo no especista cualquiera de los dos casos, pues no se marcan tratos o consideraciones morales diferenciados por especie/raza/grupo animal. O tal vez toda la violencia está dirigida a todos los seres de género femenino sin importar la especie y eso tampoco sería especismo concretamente, sería sexismo o discriminación por género. Aunque como ya vimos, la lógica sería la misma a la del especismo y problematizar estas expresiones indirectamente ayuda a desmontar todos los sistemas de opresión.

La comparación permite ver si hay diferencias entre humanos y otros animales o si hay diferencias entre animales no humanos en los tratos que se les atribuye merecer y en especial en el valor a su vida. ¿Hay diferencia entre parásitos y humanos? ¿Entre vacas, pollos y humanos? ¿hay diferencia entre Arjuna y los demás animales? ¿alguna vida se muestra como más valiosa? ¿qué tratos merecen esas vidas más valiosas?

¿Quién es más afectado por el especismo?

Invito a pensarnos en constante dinamismo en las relaciones de poder con distintos sujetos en distintos momentos y a través de distintos aparatos. Vamos mutando y todo el tiempo hay relaciones de poder, esto no es caer en el relativismo, es ver la imagen completa para poder nos situar. La construcción del poder es relacional y desde la interseccionalidad es prácticamente imposible ver un panorama uniforme de las dicotomías jerárquicas ante distintas situaciones y contextos. Por ejemplo, puede pensarse a Vaca en contraposición con los cerdos en condición de cadáver (traseros) o el cráneo de vaca/toro. Vaca es sujeto, ellos son objetos pero, ¿realmente están contrapuestas? Vaca caracterizada como cercano a lo humano por su forma de pararse, hablar e interactuar con la ciudad le podríamos poner la categoría humana en contraposición con los otros animales no humanos, pero ¿no será “más humana” sólo de cierta manera? ¿construida como más defendible hasta cierto punto? Vaca todavía es comestible, matable, explotable por su leche en su mundo, pero como protagonista no puede morir, no puede dejar de ser una “vaca lechera especial”.

¿Qué pesa más a la hora de volver a alguien consumible en la serie? ¿Se puede hablar de un gradiente de quién es más matable o explotable y quien menos? o solo se es explotable o no explotable, matable o no matable, ¿se es o no se es? ¿Vaca se construye como sujeto u objeto? ¿Qué se entiende por sujeto?, ¿se entiende de acuerdo a las lógicas dicotómicas, es decir: ser humano, un ser cultural, civilizado, con raciocinio y activo? Tomando solo esas características, sí podría considerarse como un sujeto. ¿Pero no es también construida como objeto desde esta lógica? Pues es feminizada y sexualizada (cosificada), su cuerpo (pensando en contraposición de la mente) tiene mucha relevancia al ser “lechera” y es muy emocional, es comestible, todo eso se suele relacionar con lo pasivo y con los objetos a nivel estructural.

A la hora de hacer un análisis de gran parte de los personajes de los episodios, hay una línea clara entre seres consumibles y no consumibles, y hay gradientes entre quienes son consumibles. Los animales humanos no son consumibles como carne, ¿por qué? ¿por ser humanos solamente? Pareciera que sí, pues ninguno que pertenezca a esta especie es consumible o explotable sistemáticamente. ¿Quiénes sí son explotables? La respuesta es “los animales de granja”, todos los animales no humanos que aparecen en los episodios analizados pertenecen a esta categoría utilitarista. Tienen una corporalidad cosificada, su ontología está marcada por “ser de granja” esa es la función y destino que se les asigna, no son solo animales no humanos. Incluso los perros normalmente en la cultura occidental no son “animales de granja” pero en lugares de China sí lo son, por lo tanto, los perros que son comidos en el restaurante chino, en donde Vaca encuentra su lengua, también tiene esa función atribuida. Mamá, Papá, Rojo y los comensales en los restaurantes no son consumibles ni explotables.

Ahora bien, de aquellos animales contruidos como consumibles (matables)/explotables ¿quién es más explotable/matable? La cuestión no es quién es más explotable, sino quien ya está explotado y de qué manera alguien contruido como explotable queda más vulnerable a serlo. ¿Cómo se facilita que sean matables (Adams, 2016)? ¿Por medio de qué

herramientas audiovisuales, lingüísticas y de significados se facilita? A quienes se les inferioriza más son los animales de granja que tienen menor antropomorfización, sonoridad, expresión corporal o facial, detalle en sus líneas e influencia en la narrativa.

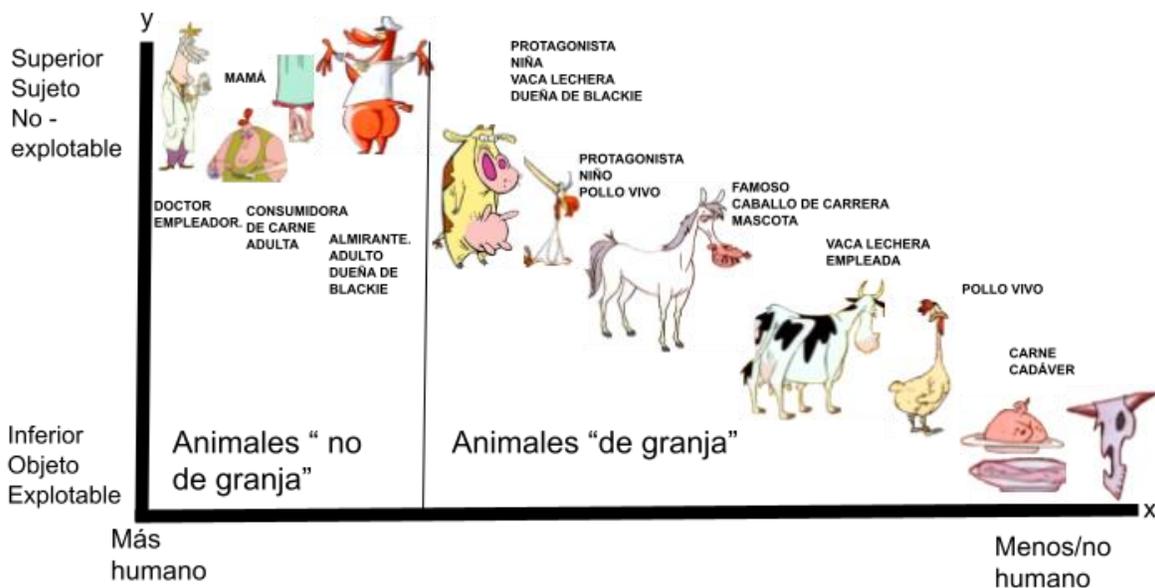
El único animal no humano no explotable o consumible es Rojo, pero no es un animal de granja, es un diablo que suele aparecer de la nada, casi un ser que todo lo ve, con cierta cercanía a la omnipresencia. Es bastante liminal y alguien que siempre juega con distintos roles de humanos usualmente con cierta autoridad, en los ejemplos dados aparece como almirante y simulando ser la dueña de Blackie, dos figuras de autoridad por medio de la cual impone sus deseos sobre Vaca y Pollito.

En el Diagrama 4 se ejemplifica visualmente la relación entre algunas categorías, en el eje Y está el gradiente entre quienes son construidos como sujetos explotables y/o matables por tanto entendidos como medios u objetos, frente a los no explotables/no matables. En el eje X, se identifica quienes son construidos más antropomórficos en cuanto a su físico, forma de relacionarse con otros sujetos y en su espacio, y sus emociones. Todo esto construido por los componentes audiovisuales (luz, sonido, movimiento...).

Los más inactivos, lejos de lo humano y en un estado literal de objetos, pasivo, consumibles, son los animales inertes hechos carne, fragmentados en su cuerpo y en su origen, despersonalizados: el cráneo de un bovino, un trasero de cerdo y una lengua. Los pollos de granja que apenas reaccionan a su medio no están tan lejos de las vacas de la granja de leche cuyo cadáver no es el producto pero sí su cuerpo en tanto productoras de leche, vacas y pollos están vivos, todavía se pueden percibir más fácilmente como “alguien”, solo que los pollos parecen tener menos voluntad y control sobre su situación que las vacas. Blackie es más activo que esas vacas y pollos, tiene más relevancia en la narrativa, presenta varios intereses, pero está en condición de mascota categorizado como animal por Mamá en un sentido de diferenciación. Vaca y Pollito quienes tienen voz humana, son bípedos y dactilarmente hábiles, van a la escuela y son ciudadanos, se acercan

más al extremo de “más humano”, pero siguen siendo “animales de granja” y siendo consumibles. La lengua de Vaca compartió el mismo lugar que las lenguas de otros animales, comparte su condición de Vaca explotable como las demás vacas, solo con ciertos privilegios. Y Vaca al ser dueña de Blackie, toma un rol social de dominación, y por tanto “superior” al caballo. Hay una relación directa entre a quién se le ve como un sujeto con quién tiene menos riesgo de ser consumido o explotado -y acabar como esa carne, como “objeto”.

Diagrama 4. Identificación de seres matables explotables, no explotables y ya explotados o asesinados según categorías relativas a lo humano y no humano



Fuente. Elaboración propia

Rojo que físicamente es un poco diferente a los cuerpos humanos es en realidad el ser más fluido, su ontología es el de un diablo que hace travesuras y rompe las reglas de todo cuando quiere y puede, está un poco más cerca a “lo humano” por los roles sociales que toma, lo que lo vuelve más “civilizado” además de usar constantemente ropa de los roles que performa. Mamá y Papá le siguen en el gradiente de un ideal “humano”, tienen todas las funciones de humanos, pero físicamente son seres humanos “imposibles” al ser solo un

par de piernas, eso puede influir en que no se les vea tanto como sujetos, pero como espectador se perciben como padre y madre humanos. Por otro lado, están los otros humanos que son secundarios pero son los más “normales” los que más se adecúan a la idea de un humano, no son explotables ni consumibles, tienen un rol de consumidores. Finalmente, el doctor es un humano, tiene un rol de jefe en la granja, es un productor, varón con poder sobre las vacas.

Ahora bien, a la hora de comparar entre animales, no hay que confundir ciertos tratos diferenciados que son a causa de necesidades específicas de los sujetos, con una diferencia en su valorización. Con esto quiero decir que un trato diferente puede ser que funcione a partir de que somos diversos y eso implica que no todos necesitamos lo mismo para tener una buena vida, un elefante necesita más espacio que un ratón, un ser nocturno será más activo en la noche que en el día, un león come animales, un venado no suele comer animales. Por lo que no podemos juzgar que a causa de que el elefante ocupa más espacio se le está dando prioridad o porque no aparece un animal nocturno en el día se le está invisibilizando, o que se está priorizando la vida del león sobre el animal que se está comiendo. Tal vez bajo la lógica de las necesidades, se recurra a decir entonces que los humanos, como el león, comen carne y es parte de la naturaleza humana y sus necesidades, por lo que no tendríamos que valorar que hay especismo en Vaca y Pollito en los restaurantes. La cuestión es que se naturaliza el consumo sistemático de animales no humanos de cierto tipo (“de granja”), en especial en la ciudad con personas blancas privilegiadas.

¿Realmente comer carne es una necesidad de todos los humanos o solo de algunos humanos en determinados contextos? Y aún en esos contextos donde es una necesidad no hay que negar -sin poner un juicio- que matar a otro (incluso el león que mata a otro para alimentarse) es un acto que violenta a la víctima, sea humano o no. Lo mismo pasa con Blackie, efectivamente la casa de Vaca y Pollito no es un lugar adecuado para un caballo como dice Mamá, pero tampoco lo es para una vaca que puede ser del mismo tamaño,

comer lo mismo, necesitar correr y moverse, entre otras necesidades. La construcción de la diferencia no es a partir de las necesidades es a partir de cualidades valoradas.

Fichas para Facilitar la Identificación y Análisis Interseccional de las Categorías

A continuación, se muestran puntos generales a los que poner atención en los filmes para identificar si hay violencias y especismo hacia los animales humanos y no humanos. Estos puntos fueron retomados del episodio anterior, retomando relaciones, conceptos y categorías clave.

PRENDE TU RADAR ANIMALISTA INTERSECCIONAL, EN TU ANÁLISIS PRESTAR ATENCIÓN A:

- Las categorías/etiquetas/características y sus valoraciones.
- Las dicotomías y liminalidades (presta especial atención a las categorías usualmente valoradas señaladas en la Tabla 2).
- La relación entre opresiones, su co-construcción (opresiones o liberaciones simultáneas).
- Construcción de la visibilidad y la invisibilidad, incluyendo referentes ausentes (literal, definitoria, metafórica) con especial énfasis en palabras/imágenes que cosifican: como carne, ganado, mascota y esclavo.
- La construcción de “lo humano”, “lo no humano” y “lo animal”.
- Estereotipos y esencialismos.
- Las diferencias construidas como desigualdad (tratos y consideraciones morales no equitativas).
- Los elementos audiovisuales y narrativos que guían nuestras emociones sobre los animales.
- La vulnerabilidad (creación de vulnerabilidad o reconocimiento de ésta)
- Narrativas e ideas sobre: la cadena alimenticia/la alimentación, desarrollismo, progresismo, cazadores-cazados, matabilidad, esclavitud, supervivencia.

Las siguientes preguntas surgen de una recapitulación del ejercicio que se fue haciendo para identificar las diversas violencias ejercidas a los animales o su reivindicación a través de los elementos cinematográficos. Son una herramienta para la anterior tabla, una ayuda más en términos cinematográficos para identificar lo anterior y entender de mejor manera

la forma en que pueden estar presentes los puntos anteriores. Los siguientes cuadros son como una lupa para ver los detalles, facilitar encontrar los puntos anteriores.

ELEMENTO CUERPO Y PSIQUE DEL ANIMAL

- ¿Las características corporales y psicológicas del personaje caen dentro de algún estereotipo asignado a un grupo al que pertenece?
- ¿Cómo son valoradas sus características corporales y psicológicas?
- ¿Existen personajes postulados como superiores o inferiores, cuáles son sus características?
- ¿Tiene características que puedan ser consideradas liminales y en función de qué referentes o fronteras se ubica esa liminalidad?
- ¿Su cuerpo a qué lugares puede acceder? ¿Hay control sobre su cuerpo?
- ¿Cuándo vemos al animal y cuánto lo vemos? ¿Hay diferencias significativas con otros animales y cuál sería la causa?
- ¿Qué tanto conocemos los sentimientos, pensamientos y percepciones de los animales en pantalla?

ELEMENTO NARRATIVA

- ¿Qué animales tienen incidencia en la historia?
- ¿Cuál es la causa y la consecuencia de que algún animal se muestre explotado, asesinado o violentado de alguna manera? (si es que lo hay)
- ¿Desde la experiencia de quién se construye la historia y cómo influye en nuestra percepción de las relaciones de los diversos animales?
- ¿Que implica que cierto animal ocupe el centro o la marginalidad de la narrativa?
- ¿Qué le supone narrativamente la liminalidad a determinado animal?
- ¿Cambian los roles o características de los animales a lo largo de la historia?
¿Cómo?

ELEMENTO GRÁFICA- ESPACIO

- ¿Qué animales están en qué espacios?
- ¿Cuál es la relación de los diferentes animales con el espacio? ¿quién tiene poder en qué espacios?
- ¿Qué sucesos, procesos o relaciones suelen haber en ese espacio?
- ¿Qué espacios se les da tiempo de ser transitados? ¿solo los transitados por humanos?

ELEMENTO GRÁFICA- LUZ Y COLORES

- ¿Qué colores e iluminación tienen los animales y los espacios?
- ¿Hay diferencias y patrones en la iluminación y coloración de los espacios y animales? ¿en qué consideras se basan esas diferencias?
- ¿Qué sensaciones generan en los espectadores la iluminación y los colores de los animales y los espacios?
- ¿Hay relación entre el sonido, la luz y los colores?
- ¿Hay significados asociados a la iluminación y los colores?

ELEMENTO GRÁFICA- POSICIÓN DE LA CÁMARA (PLANOS, NIVELES Y ÁNGULOS)

- ¿A quién se encuadra y de qué manera? (planos, niveles y ángulos)
- ¿A dónde se dirige nuestra atención con los encuadres?
- ¿Hay diferencias o patrones? ¿Se invisibilizan experiencias o sujetos?
- ¿Se hace visible desde la cosificación?
- ¿Desde qué punto en el espacio está hecha la toma?
- ¿Hay tomas en primera persona o cercanas al lugar de ciertos animales? ¿Qué animales?
- ¿Qué escalas se abordan con la cámara y cómo se relacionan los animales con esas escalas?
- ¿Hay animales no encuadrados, pero que están presentes por medio del sonido, el lenguaje verbal o la narrativa?

ELEMENTO MOVIMIENTO

- ¿Existe una diferencia en la calidad de movimiento entre animales?
- ¿Existen expresiones corporales de los animales?
- ¿Existen diferencias en el seguimiento del movimiento o tránsito de los animales? (Esto incluye el movimiento expresado o enfatizado desde los efectos especiales, sonidos corporales o la música)
- ¿Las expresiones corporales de los animales corresponden a la situación en la que se encuentran?
- ¿El movimiento de la cámara está guiada hacia la experiencia de algún animal?
- ¿El movimiento entre planos, niveles y ángulos a qué animales dirige nuestra atención?
- ¿Qué sensaciones crea el movimiento de la cámara hacia los sujetos y las situaciones? (miedo, persecución, contemplación, rapidez, lentitud, etc.)

ELEMENTO SONIDO

- ¿Qué animales tienen voz-genera sonidos comunicativos?
¿Hay animales que hablan como humanos? Si es así, ¿es un privilegio en relación con otros animales?
- ¿Hay diferencias entre la comunicación sonora de los animales?
- ¿La música está relacionada con algún animal? ¿De qué manera?
- ¿Qué animales escuchamos en qué espacios?
- ¿Hay uso de lenguaje que cosifique a los animales?

Algunos aspectos para tomar en cuenta en el análisis de las caricaturas

En la metodología hay algunas deficiencias o elementos que no se ejemplifican de manera concreta y se fueron asumiendo o integrando en el camino pero que hace falta resaltarlos como elementos que se deben tener en cuenta. Entre estos faltó analizar mejor la edición, la intertextualidad, la visión ideológica de la obra incluyendo la iconografía (Zavala, 2010).

Retomando a Zavala, la edición hace referencia a las cualidades del ensamblaje de las tomas y secuencias, si se realizan tomas en cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica, cambios de ritmos, entre otros aspectos. En el tema del sonido se pueden hacer análisis más precisos sobre éste, cuestiones como identificar claramente las asociaciones de temas musicales y sonidos específicos que marcan la presencia o ausencia de personajes, emociones que se quieren evocar y son códigos que se repiten dentro de la animación, identificar temas musicales y sus dinámicas.

La intertextualidad hace referencia a la relación con otras manifestaciones culturales (2010), por ejemplo, hacer referencia a libros, mencionar una cita o hacer presente de alguna manera a otra obra. La visión ideológica del mundo es la visión del mundo como totalidad (2010), por ejemplo en Arjuna es claramente una visión panteísta pero en Vaca y Pollito es una visión un tanto difícil de explicar más allá de una economía capitalista-occidental. El análisis puede ser mucho más detallado de lo que se hizo aquí, sumando,

corrigiendo y perfeccionando aspectos desde un mayor conocimiento cinematográfico. Solo se agregarán dos aspectos que quedaron un poco descuidados pero que influyen y deben tenerse en cuenta a la hora de hacer el análisis:

- 1) Estructura del filme y elección de los fragmentos a analizar

No todas las caricaturas se pueden analizar exactamente igual, identifica su estructura narrativa incluyendo las cualidades estructurales del material, si es un cortometraje, una película o una serie. Si hay un principio, inicio y final en que unidades de la obra, por episodio, temporada, serie completa. Y define qué es lo que estás seleccionado y por qué. Esto para contextualizar los elementos que se quieran tomar para analizar. Al hacer análisis de un fragmento de toda la obra a veces representa un problema si no es suficiente representativo del filme (Aumont y Marie, 1990). Más que ser representativo de todo el filme es que se entienda qué lugar ocupa en la obra. El especismo y el antropocentrismo pueden estar en momentos específicos de toda la obra que se quieran hacer notar, o el fragmento puede ser utilizado para explicar momentos específicos.

En Vaca y Pollito es más fácil hacer análisis por escenas o episodios por separado, por su forma de contar historias un tanto aisladas unas de otras. No se tienen que ver todos los episodios ni en total orden, con ver algunos episodios tendrás una idea general de la obra, los posibles cambios o desarrollos de los personajes y patrones. Por ejemplo, Vaca y Pollito suelen tener dinámicas parecidas entre ellos y los demás personajes, sus desarrollos como personajes es por episodio, son situaciones que inician y terminan en un mismo episodio, suele haber mucha carne en sus episodios, es constante que se hagan chistes sobre la leche de Vaca, es constante su humor cínico, sarcástico y de pastelazo. En Ricky Morty solo se eligió un momento muy específico para ejemplificar el constante uso de la palabra “animal” como insulto en las animaciones.

En cambio, en *Parasyte*, hay una evolución constante de los personajes, un episodio está conectado a los otros en la serie de causas y consecuencias. Si solo se elige un fragmento o un episodio ¿veremos los momentos en donde Shinichi es extremadamente antropocentrista o en donde cuestiona sus relaciones violentas con otros animales? Los episodios y las escenas tienen un diálogo de principio a fin, el primer episodio dialoga con el último y terminan de redondear ideas y sentimientos por los personajes, ver todos los episodios es importante para contextualizar las escenas. En momentos Shinichi es en general especista y antropocentrista, pero en su forma toda la narrativa está enfocada a la problematización de la condición humana en la cadena alimenticia, en el ambiente y en su relación con otros animales. La elección de fragmentos ayudó a dar cuenta de detalles, se eligieron fragmentos para ejemplificar temas específicos a la necesidad del trabajo, ya sean cuestiones del lenguaje, estética que aportaron al sentido de la obra y su forma.

2) Género del filme

Los géneros y subgéneros son categorías informales sobre ciertas formas o estilos del filme, algunas decisiones creativas sobre la forma de la película dependían del tipo de película que estaba haciendo, los géneros no son definibles de una sola manera, a veces se definen por su tema, por su estilo, por el público al que va dirigido, entre otras cosas (Bordwell, Thompson y Smith, 2017). *Parasyte* se puede considerar parte de los géneros de terror, ficción, animación (para un público adolescente y adulto) y del subgénero de terror corporal dentro del mismo género de terror. En su género que haya cabida a la sangre, escenas violentas y de suspenso, que tienden a provocar emociones de shock, disgusto y rechazo. Las audiencias tienen idea de los géneros, el género produce expectativas sobre el contenido, estilos y se generan ciertos patrones y convenciones sociales sobre él, estructurando de cierta manera la forma en la que se ve la obra (2017).

En *Vaca y Pollito* al ser cómica, se espera causar risa, bromas, no tomarse muy en serio las cosas y al ser animación, en su época donde las animaciones estaban principalmente

dirigidas a niños se catalogaba como una caricatura infantil, aunque hoy en día podría debatirse esto por cierta integración a chistes y referencias sexuales más dirigida a el entendimiento adulto. Ambas caricaturas y sus respectivos géneros influyen en la forma de mostrar a los animales y en la lectura que se les dé a esas formas, ambos son ficticios, no son de un género realista, por lo que se espera en la pantalla es algo no real. Pero el género no excusa a las discriminaciones, hay cómicos que hacen chistes machistas y hay cómicos que movilizan el humor para hacer crítica social en pro de causas discriminatorias. Aunque parezca más pacífica la muerte de los pollos en la granja de pollos en comparación con la muerte de los parásitos llena de sangre puede que no lo sea. En los análisis hay que tener en cuenta cómo el género puede influir en la percepción de las discriminaciones y violencias, en lo que se hace visible y lo que no. ¿El humor o el horror se utilizan para movilizar hacia la empatía o para normalizar las discriminaciones? ¿La ficción vulnera o hace visibles ciertas vulnerabilidades? ¿Cómo se movilizan los géneros?

Diferentes géneros de filmes tienen distintos criterios mediante los que se juzga qué es aceptable, en una película de terror es más aceptable el desmembramiento que en una película infantil. Burt (2002, p.141) se pregunta ¿por qué la representación de tratos crueles a animales producido por grupos bienestaristas en sus campañas fílmicas no son también objetos de consideración por su sadismo voyerista? Las campañas fílmicas a las que hace referencia Burt suelen mostrar explícitamente animales asesinados en los mataderos para hacer visible el asesinato y sufrimiento animal, “hacer transparentes las paredes de los mataderos”. Burt pone sobre la mesa la contradicción en el movimiento animalista, por exigir se quiten escenas violentas en el cine mientras que también se usan escenas violentas en defensa de los animales, ambas pueden normalizarse.

Entonces, ¿cómo diferenciar si la exposición de cierta violencia vulnera a los animales? Depende en gran medida del contexto en el que se presenta y del resto de la obra. Mostrar violencia porque sí, sin saber qué hacer con esa información, puede ser irresponsable, las personas según su formación, edad y contexto pueden imitar la violencia o rechazarla. En

las campañas animales que utilizan imágenes violentas sobre el asesinato de animales generalmente van de la mano de explicar y dar información a las personas para procesar esa información y conectarlo con la liberación animal y el rechazo a eso. Sin embargo, en la cultura popular se suelen regular muchos aspectos ya que no se sabe quién pueda verlo y las consecuencias que puedan generar. Por eso a los niños quienes son muy sensibles y tienen menos filtros morales sobre lo que es cruel, correcto o incorrecto se les limita mucho el tipo de películas que deberían ver.

En el cine ya estamos acostumbrados a ver películas de acción u horror en donde hay mucha violencia entre humanos, incluso está más presente que la violencia a animales no humanos (2002), ¿este tipo de productos normalizan la violencia entre humanos? La respuesta tentativamente sería afirmativa, pero tenemos más contención de la violencia intra humana en nuestras actividades cotidianas, tenemos más herramientas para diferenciar lo que es real de lo que no, lo que es aceptable de lo que no. El cine y sus efectos dependen en gran parte de los refuerzos sociales al mensaje expresado en la obra y las conexiones que hagamos individual y colectivamente, así como de las estructuras que faciliten esos efectos.

La respuesta de las audiencias es construida por lo simbólico y por la situación histórica/ procesos históricos de y con los animales (Burt, 2002). Si tenemos una economía que vuelve consumible a los otros, esto facilita que veamos a los animales en pantalla (humanos y no humanos) como un “producto cinematográfico”, como objetos de deseo y posesión. La forma en que se involucran a los animales en pantalla crea relaciones entre espectador, el mundo ficticio y real, pero esto está mediado por la gran máquina especista y capitalista que repite y encarna una y otra vez el consumo de la naturaleza, de los animales humanos y no humanos. La lectura de los espectadores está atravesada por todos estos aparatos, el análisis del poder simbólico que crea verdades está en diálogo entre la pantalla y la vida cotidiana local y global. Al final el propósito de estos análisis es evitar vulnerar a los animales no humano o al menos ser conscientes de lo que sucede en pantalla y en la

realidad, ser capaces de cuestionar lo hegemónico y principalmente ser capaces de reconocer que los animales no humanos también sufren de discriminaciones. Ser capaces de identificarlo y nombrarlo ya es un gran paso que seguro beneficiará a muchos animales incluidos a los humanos.

Alcances de la Metodología Animalista Interseccional

Test vs la Metodología Interseccional

En un inicio se pensó realizar un test parecido al de Bechdel para identificar si hay especismo y antiespecismo en las caricaturas. Dicho test es un método para evaluar un tipo de brecha de género en las películas. Alison Bechdel (1985) en su tira cómica *The Rule*, de su obra *Dykes to Watch Out For*, una de las personajes habla de la regla básica que tendría que tener una película para que ella la viera, ésta se retomó para hacer el test. Se pasa el test si 1) hay al menos dos mujeres en la película que 2) en algún momento hablan entre sí 3) acerca de algo que no es un hombre. Es un test rápido y práctico que da una idea estadística de la presencia de mujeres en el cine. Pero, si una película pasa el test no implica que haya una participación femenina aceptable, o que no tenga contenido sexista. Igualmente, una película puede no pasar el test y aun así transmitir un mensaje por la igualdad de género. Aunque se identifique si hablan o no las mujeres, no se identifica de qué hablan, ni el momento o lugar donde se discute, ni si son palabras reconocidas o rechazadas por los demás personajes, tampoco se distingue si son mujeres blancas, negras u otras las que hablan o si son voces estereotipadas (O'Meara, 2016).

Generar una herramienta estadística para saber la presencia de animales no humanos no es lo que se busca aquí, no se puede establecer un mínimo de presencia de los animales no humanos en el cine, ni generar una herramienta que rápidamente diga si hay especismo o no. Si acaso se pueden hacer tests para identificar formas muy específicas en las que están presentes los animales. Por ejemplo, se pasa el test si en una película donde haya animales

no humanos estos no aparecen como comida, esto daría una estadística de que tan frecuentemente vemos animales como comida en pantalla. Otra posibilidad sería: se pasa el test si la película no utiliza como insulto un animal no humano (por ejemplo “zorra”, “burro”, “cerdo”) o la misma palabra “animal”. Se pueden hacer este tipo de tests rápidos para dar panoramas generales sobre un dato particular, sería interesante ver los resultados y serviría para visibilizar estos puntos, solo que, al igual que con el test de Bechdel, no distinguiría los matices, los significados y valoraciones sobre los sujetos al interior de la obra, no se puede distinguir si la presencia de animales en forma de comida o como insulto se cuestiona o se normaliza, si es especista o no. Necesitamos herramientas que realmente ayuden a alfabetizarnos en la identificación de violencias, discriminaciones y rupturas de éstas ante la realidad compleja y diversa.

La metodología aquí no trata de regular el cine de forma institucional en el ámbito de producción y consumo del cine animado, no se propone censurar las imágenes violentas con animales, ni definir si cierta caricatura es especista o antiespecista en su totalidad. Considero problemática estas apuestas porque es impositivo y no dan muchas posibilidades de que la gente tenga sus propios procesos reflexivos y de toma de decisiones sobre lo que ve. La metodología es una herramienta para tener una perspectiva animal en la lectura del cine practicada por cualquier público, su apuesta es facilitar procesos para identificar y nombrar relaciones con animales y “lo animal” puesto en pantalla y conectado con la realidad. Apuesta por mirar con cuidado, pensar con cuidado y posibilitar mundos en el cine y fuera de éste que tenga cuidados con la diversidad animal y sus/nuestras relaciones.

En paralelismo a la deconstrucción de la “male gaze” o “mirada masculina” en el cine - término traído por Mulvey (1988) y que Lauretis da seguimiento (1992)- aquí se deconstruye la “mirada antropocéntrica”. La mirada masculina se refiere a la construcción de los códigos del cine y de la mirada en función del ego masculino, en el que las mujeres son construidas estéticamente y políticamente en función de los deseos del hombre ocasionando un placer en el hombre y una cosificación de la mujer. Con la metodología se deconstruye

algo parecido, la mirada de los humanos que se construye en función de un ego humano plagado de ideales irreales que pretenden ser universales.

Como bien dice Mulvey (1988), las convenciones establecidas del cine centran la atención sobre la forma humana, la escala, el espacio y las historias son siempre antropomórficas. Solo que ella plantea que no son correspondientes a cualquier humano, sino al humano varón. Realmente coincidimos mucho, porque la deconstrucción de la mirada antropocéntrica pasa inevitablemente por la deconstrucción entonces de la mirada de quien se ha puesto al centro de los humanos, el hombre (la mirada masculina), pero no solo eso. Desde la interseccionalidad se agregaría que no cualquier hombre, sino aquel “racional”, “blanco”, “occidental”, “adulto”, entre otras categorías idealizadas. La interseccionalidad también plantearía que no siempre todo gira en torno al hombre ni al patriarcado, efectivamente es un aspecto estructural pero no un factor que funciona por sí solo ni determinante en todas las realidades.

La metodología aporta a desvelar las diversas relaciones especistas o de manera más general violencias y diferencias jerárquicas hacia los animales no humanos, pero también humanos como animales que son. La metodología cumple con las siguientes apuestas de la interseccionalidad:

1) Permite identificar las relaciones entre discriminaciones, su co-constitución y expresiones que discriminan a varios grupos a la vez, como sexistas y especistas, racistas y especistas o colonialistas y especistas, entre otros. Por ejemplo:

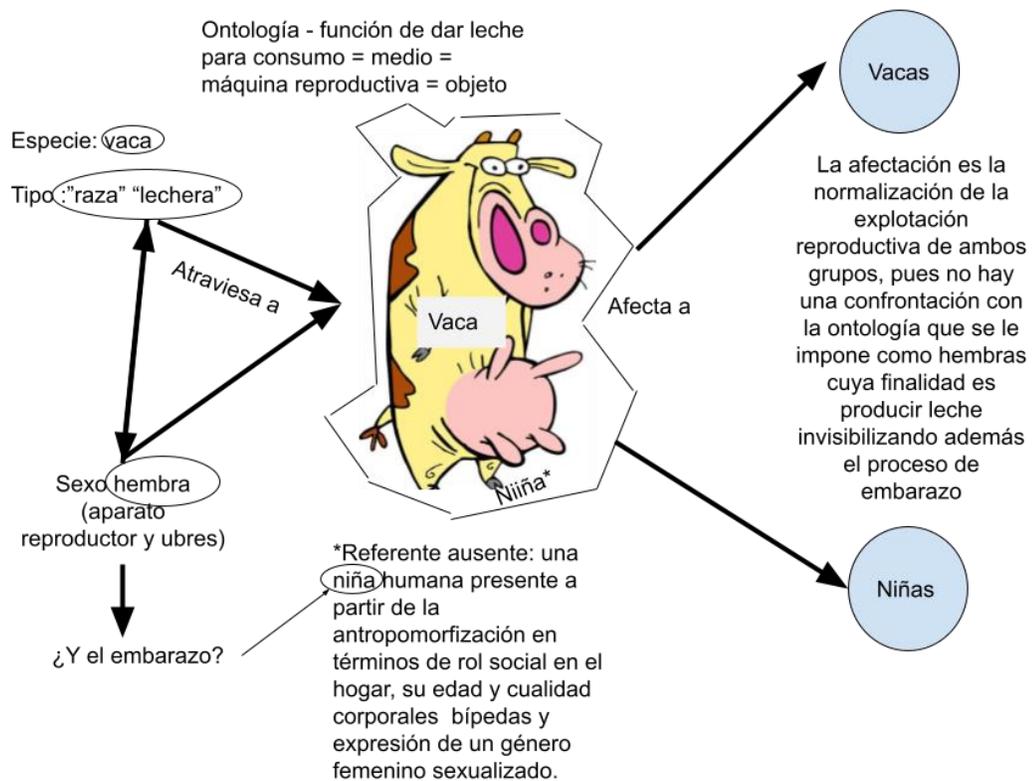
Caso de Spirit: son perceptibles las relaciones y co-constitución del racismo, colonialismo y especismo en la discriminación y subordinación de los indios y los caballos.

Caso de Vaca y Pollito: es perceptible la discriminación de dos grupos, las vacas y las niñas al momento de explotarles como seres productores de leche (Ver el diagrama 5).

Caso del Lorax: se hacen perceptibles las relaciones entre el capacitismo económico, ecocidio y el especismo capacitista a través de la lógica de “la ley del más fuerte” que se basa en la dicotomía fuerte y débil.

Caso de Parasyte: se hacen perceptibles relaciones entre capacitismo y especismo, expresados en la exterminabilidad de los parásitos por ser considerados como seres sin la capacidad de sentir igual que los humanos.

Diagrama 5. Discriminación múltiple en y a través de Vaca



Fuente. Elaboración propia

2) Permite identificar experiencias concretas de subordinación, a partir de las discriminaciones múltiples sobre un mismo sujeto no limitándose a la mera suma de experiencias de ambas discriminaciones, sino a lo que emerge de ello (Crenshaw, 1989).

A partir de los casos analizados de las caricaturas se identificaron distintas formas en las que se movilizan y valoran las categorías para establecer discriminaciones. Hay mucha subjetividad cuando se hacen valoraciones de diferentes sujetos. A veces pareciera que hay una suma de características valoradas, porque se ve un conjunto de ellas que se van aglomerando, pero esas aglomeraciones no son una ecuación en la que siempre sumen lo mismo, a veces ciertas categorías afectan más que otras, a veces cambian sus valores en función de otras categorías, o incluso no son suma de categorías independientes sino en conjuntos. La metodología posibilita mapear una gran cantidad de categorías asociadas a los sujetos e identificar cuáles son las que están pesando más y marcando una diferencia significativa. En la misma cultura occidental sucede que nos reconocemos como animales desde la biología, pero en ciertas situaciones negamos esa ontología para justificar en otros animales ciertos tratos. A través de la infravaloración de una categoría se puede inferiorizar a varios individuos que las tienen, pero no siempre aplica. A veces se niegan características y valoraciones que no conviene reconocerlas para el discurso de quien marca las diferencias jerárquicas, ya sea un grupo o individuo.

Por ejemplo, Migi al ser considerado solo inteligente y no emocional es infravalorado por Shinichi, pero no es que valore más las emociones, sino el conjunto de ser racionales y emocionales. Si solo Migi fuera emocional carecería de algo en comparación con la idea de humanos que tiene Shinichi, sería un ser incompleto, podría ser el argumento o justificación para discriminarlo. Pero además no solo Shinichi valora que se tengan emociones, sino ciertas emociones particulares, como la empatía. Por otro lado, está el bebé de Reiko, que es un ser principalmente emocional y sus procesos psico-racionales se desconocen, pareciendo muy sencillos, el valor que le da Shinichi al bebé, como un ser que merece ser salvado y cuya vida vale, no es por esas características racionales o

emocionales, sino por su pertenencia a la especie humana. En el fondo lo que más valora es la pertenencia a su propia especie, pues Shinichi considera más valiosa la vida humana por todas las características que asocia por igual a todos los humanos.

Migi: es un parásito, racional y ¿Qué emociones tiene?

Shinichi: es un humano, racional y emocional (se reconoce varias emociones entre ellas, la empatía)

Bebé: es un humano, ¿es racional? y es emocional ¿pero tiene empatía?

Las experiencias concretas de Migü y el bebé no responden a una suma de categorías con el mismo valor, cada categoría se valora diferente según el sujeto al que se asocia y las demás características que tienen son relativas. Si hacemos caso a las dicotomías jerárquicas hegemónicas en donde lo irracional se presupone como inferior, no tendría sentido que el bebé se valore más que un organismo más racional y consciente, además más activo frente a la aparente pasividad de un bebé. Lo que puede llevarnos a la conclusión que no importa entonces si es racional o emocional, sino su pertenencia a la especie humana es a la categoría que se le está dando más valor en este caso, las otras características o categorías se movilizan a conveniencia de la que más pesa.

3) La interseccionalidad llevada a los estudios críticos animales de los medios, permite identificar si hay violencias a animales a partir de ciertas características (reales o atribuidas), ideologías o solamente “porque sí” en los elementos cinematográficos. Posibilita desvelar si hay diferencias entre las violencias ejercidas según la especie o tipo de animal. Es decir, si la pertenencia a la especie es lo que más está determinando que se discrimine a alguien. La interseccionalidad posibilita dialogar con la complejidad de las opresiones que mantienen lógicas parecidas, pero se movilizan con distintas fachadas. Dentro de dicha complejidad están las complejidades al interior de cada discriminación, hablar de especismo reducido a la discriminación por especie animal es limitante, tanto por el debate biológico-social y político alrededor de lo que se considera una especie (Ávila

Gaitán, 2017) como por la diversidad de razones además de o diferentes a la pertenencia de la especie que pesan en el trato discriminatorio de cierto animal. Como puede ser su raza, su sexo, sus capacidades.

4) Identificación de la configuración de las categorías identitarias como mutuamente constitutivas, no determinadas, es decir desde el reconocimiento de identidades fluidas, complejas, con características que permanecen y otras que cambian, tanto en tipo, como en su contenido (Cho, Crenshaw, y McCall, 2013). Por ejemplo, Shinichi está en un proceso continuo de deconstrucción de sus categorías identitarias como “humano” traduciéndose a su forma de relacionarse con los demás humanos y no humanos.

Aportes Específicos del Trabajo

Ya es un entendimiento básico que hay elementos de poder en el lenguaje, metáforas, signos y diversos re-productores de significados (Cho, Crenshaw, y McCall, 2013). Lo que no es de entendimiento básico, y se tendría que poner en duda la palabra “básico”, es en dónde poner atención y qué preguntas hacer para reconocer esos elementos de poder. La metodología a través del paradigma interseccional nos indica poner atención a las categorías y la interacción de éstas que posicionan a los sujetos. Los retos del trabajo fueron tres: 1) generar una metodología que quite el antropocentrismo que predomina en el análisis interseccional 2) llevarlo al análisis cinematográfico, 3) que pueda ser utilizada por diversos lectores pertenecientes y no pertenecientes a la comunidad académica. Apostando a posibilitar procesos de alfabetización de la mirada, o mejor dicho de los sentidos cognositivos, para identificar relaciones de poder especistas y antiespecistas.

Al primer reto, además del predominante antropocentrismo, puede sumarse que hay pocas metodologías interseccionales como referentes, y en general hay poco contenido sobre cómo se movilizan e intersectan discriminaciones diferentes al sexismo, clasismo y racismo, la mayoría de los estudios de caso y teorizaciones son sobre estas discriminaciones. Faltan

marcos de lectura para que posibiliten ver más allá de las “categorías ancla o categorías maestras” (McCall, 2005) de género, sexo, clase, raza, poniendo al centro otras características como capacidades específicas (inteligencia, emociones específicas, pasividad, nivel de educación, entre otros). Y que además incluyan a otros animales no humanos, el ecofeminismo y los estudios críticos animales son los que están aportando más en este tema. Aunque no sea un aporte novedoso, el trabajo suma a incluir en los análisis interseccionales la categoría especie y animal, así como el reconocimiento de que los animales no humanos también son atravesados por diferentes categorías. Desde un inicio poner la categoría animal como aquello a lo que observar, permite extender el campo de identificación de discriminaciones a cualquier animal presente en la obra cinematográfica, este primer paso de observación a los animales y a “lo animal” ya supone un aporte a hacer presente de forma consciente la categoría e identificar a quienes se incluyen en ella.

De acuerdo con McCall (2005), hay tres tipos de enfoques metodológicos para analizar la interseccionalidad que comprenden diferentes complejidades. Por un lado, están los enfoques *anti categóricos* que deconstruyen las categorías analíticas (como género, raza, etnia) y suele rechazar las categorías por ser reduccionistas de la realidad. Por otro lado, están los análisis *intra categóricos*, que ponen en el centro a los grupos sociales que se encuentran o se ven afectados por intersecciones desatendidas, por ejemplo, el grupo social “mujeres negras”. Finalmente están los análisis *inter categóricos* que toman en el centro las relaciones de desigualdad entre grupos sociales constituidos o categorías analíticas. Relaciones, imperfectas y cambiantes que toman como referente lo estructural, pero reconocen la mutabilidad y diferencias locales. La metodología recae más en la producción de un análisis inter categórico, su centro son las relaciones entre categorías que posicionan a un animal en una posición inferior, superior o de igualdad.

Como parte del proceso de la construcción de la metodología, se reunieron las distintas categorías y cualidades dicotomizadas y jerarquizadas que varias autoras han vinculado en

los estudios interseccionales, esto con la finalidad de ampliar la mirada sobre las categorías que afectan y las que se tienden a utilizar más en la cultura dominante occidental, son un referente a tener en cuenta por estar más institucionalizadas o es más evidente. Sin embargo, las posibilidades de las categorías que se posicionan de forma dicotómica, como superior e inferior a veces absolutas o a veces en una serie de gradientes, son tan diversas como la creatividad de quienes quieren justificar una superioridad a partir de una característica o características determinadas. Ante la lógica de dominación (crear una otredad a través de alguna diferencia, jerarquizar la otredad como inferior y justificar la dominación a partir de ello) cualquier animal humano y no humano queda vulnerable ante las características que no comparten o no se reconocen en ellos que sí tienen esos “otros” que dominan en circunstancias muy generales o muy concretas.

Entrando al segundo reto, la metodología facilita una herramienta para identificar en los elementos cinematográficos expresiones que marcan diferencias de poder o lucha por la liberación entre animales. Los mismos elementos audiovisuales -luz, sonido, narrativa, construcción de personajes, movimiento- forman categorías, se les da lectura desde un ejercicio descriptivo y relacional y al final desde ese conjunto de relaciones se desvela cómo se valoran las categorías y a los sujetos asociadas a ellas. A veces las categorías valoradas recaen en sujetos y experiencias concretas de animales en pantalla, a veces se quedan en lo simbólico generando valoraciones sobre referentes ausentes que pueden afectar eventualmente la forma en que se considere moralmente a ciertos animales.

En cuanto al tercer reto no es claro que esta herramienta pueda ser utilizada por una diversidad de espectadores lectores no parece ser del todo alcanzada, hay diversos conceptos que se utilizan que no son de comprensión general, sí es necesario una base conceptual común, se necesita un entendimiento de algunos conceptos como “posicionamiento moral”, “esencialismos”, “estereotipos”, “dicotomías”, “referente ausente”, entre otros. Además de que se necesita una comprensión básica de los elementos audiovisuales. Sin embargo, esto se puede solucionar construyendo ese piso

común que no tiene que ser extenuante y se pueden hacer cortes de la realidad. Es necesario ponerlo en práctica por más personas para identificar qué puntos son clave para el uso de la metodología y las características de los lectores para adecuarla a su universo semiótico.

Límites de la Metodología

Tanto el punto fuerte como el punto débil de la metodología es su apuesta al abordaje de la complejidad de la construcción de las relaciones de poder entre animales en las caricaturas:

1) Son muchos los elementos a los que se plantea se tienen que analizar.

No es tarea sencilla prestar atención, describir y analizar en lo particular y en su interrelación, el sonido, la narrativa, los personajes con sus respectivas características físicas y psicológicas, sus comportamientos, lo simbólico, el movimiento de los planos, el movimiento de los animales y las dinámicas en los espacios, los colores y las luces, entre otras cosas. Se requiere detener varias veces una secuencia para describir tantos aspectos que en muchas ocasiones suceden en cuestión de segundos. Y a veces se requiere ver todos los episodios de una serie para analizar algunos de los elementos según la estructura del material.

Puede resultar abrumador pensar que se va a lograr analizar todo para darse cuenta de detalles a veces muy sutiles que van construyendo todo el entramado de las categorías y posiciones que se le adjudican a los distintos animales, pues como ya vimos incluso los colores, la luz el ritmo de los cambios de plano influyen en quién ponemos atención o en las emociones que generamos por ciertos sujetos, no alcanza una tesis para analizar tan solo una misma caricatura a total profundidad. Para un análisis profundo de una obra puede resultar muy enriquecedor fijarse en todo, pero para una lectura rápida de una obra

solo lo más obvio o a lo que se tenga más sensibilidad puede ser que se perciba y a veces con eso basta para darse cuenta de algunas relaciones de poder especistas, antiespecistas u otras.

Por practicidad, aunque se omita parte de lo que estructura nuestra percepción de la obra y el lugar de los animales en ella, puede seleccionarse sólo algunos de los elementos cinematográficos, como puede ser el lenguaje, el sonido, la narrativa o algún otro elemento como centro del análisis, así entonces se tiene un centro categórico “animal” y un centro de elemento cinematográfico. Solo que hay que asumir que en ocasiones se corre el riesgo de omitir significados ya que los elementos cinematográficos se interrelacionan formando una imagen en conjunto y un sentido de sentidos.

2) Proceso complejo de identificación de los valores de las categorías.

Reconocer que no en todos lados ser visible es sinónimo de ser sujeto pudiendo significar ser objeto involucra identificar una serie de asociaciones de las categorías. Identificar qué categorías atraviesan a los sujetos, y que categorías se relacionan a otras categorías, así como identificar el valor de cada categoría y en relación con las otras categorías puede sonar muy complejo. Pero usualmente hacemos estos procesos de forma automática con ciertas redes de categorías que hemos interiorizado. Desvelar las redes y enunciarlas de forma coherente ante la mutabilidad de las relaciones es lo complejo. Pues las relaciones y valoraciones de las categorías pueden variar en situaciones concretas y la realidad no siempre es coherente, habitamos y construimos muchas contradicciones. La contextualización implica asumir complejidades.

Uno de los debates en el análisis interseccional es la cantidad de categorías que incluir en el análisis (Christensen y Jensen, 2012), por un lado, los distintos estudios interseccionales cada vez buscan ampliar más el número de categorías y por otro lado se critica que sean infinitas estas categorías, por eso se plantea que sean acotadas o al menos establecer

puntos de anclaje (2012). En este caso, se logra da apertura a integrar cualquier categoría que se crean estén marcando una diferencia en la consideración y trato de los animales o lo animal, se tienen como guía las categorías más movilizadas en los análisis animalistas, feministas, descoloniales y ecofeministas, pero realmente hay lugar para infinidad de categorías, mientras que se tiene como punto de anclaje la categoría animal. Es tarea de quien analiza identificar las categorías y entre ellas, ubicar cuáles son jerarquizadas.

c) Complejidad del sujeto que lee

La metodología no se basa en la historicidad de la obra, se basa en el producto final con el que se encuentra el espectador. En este aspecto entra en contacto la diversidad lingüística, educativa y cultural de quien hace lectura, con la obra y con la metodología. La interseccionalidad como marco teórico y metodológico tiene un gran componente de las lógicas occidentales a pesar de que su origen parte de una diversidad de autoras de geografías y latitudes diversas, principalmente del continente europeo y americano. Los conceptos de especismo y antiespecismo también tienen un origen occidental. Finalmente, la selección de animaciones y sus respectivos análisis en las que se termina de afinar la metodología son mi lectura como persona mediada y en constante interacción con la cultura occidental global. Cabría ver si esta metodología es clara y útil para las personas no inmersas en el tema y pertenecientes a diferentes contextos socioculturales, cosmovisiones y para la diversidad de obras de distintos orígenes. Se tendrían que hacer ejercicios de lectura con y sin la metodología con diversas personas y distintas obras para vislumbrar mejor los límites y posibilidades de la metodología. Comparar qué diferencias entre alguien que se le dice a alguien abiertamente: “identifica discriminaciones por especie/tipo animal o violencia a animales” con alguien que se le presenta primero la metodología. Y finalmente faltaría ver eso como se traduce en hacer consciente la relación de los humanos con animales no humanos ¿Hasta dónde alcanzamos a ver sin esta herramienta?

3) La complejidad de la categoría animal.

La metodología establece que de inicio se identifiquen todos los animales, seres animalizados y lo animal, su centro es la categoría “animal”, sin esta categoría no hay metodología, pues el especismo se define también en relación con ésta. Se tendría que valorar si se necesita un piso común para identificar qué se va entender por “animal” y por “lo animal” o eso se desvelará en el proceso cuando cada analista vaya identificando a los animales o las asociaciones a dicha categoría. La metodología presupone una base, hay una invitación a observar fuera de la dicotomía animal-humano, asumiendo a los humanos como animales, eso es un mínimo necesario en esta metodología. Pero también hay una acotación de qué es un animal a identificar, definidos como seres que tiene sintiencia, intereses, movimiento, o que sea identificable como cercano a algún animal real (de células vivas), es decir la categoría de inicio ya tiene cierto contenido. La categoría animal inclusive cuando se construye desde las ciencias naturales es una categoría social (Ávila Gaitán, 2017). En la pantalla no sabemos la biología de los sujetos, pero con base en ciertas características asumimos que son animales o animalizados. Es un reto en las metodologías cualitativas preguntar por categorías sociales sin construirlas simultáneamente (Christensen y Jensen, 2012). Habrá que analizar si los supuestos de lo que es un animal afecta a la lectura de las caricaturas.

4) El antiespecismo sutil, más allá de la confrontación directa

La identificación de antiespecismo como un acto de resistencia ante una opresión animal con base a su especie o lo que se asocia a su especie o “tipo animal” puede ser bastante alcanzable con la metodología. Como es el caso de Spirit resistiendo a ser domado, Nemo resistiendo a ser confinado en una pecera, los parásitos resistiendo a ser aniquilados por los humanos, Pollito resistiendo a ser asesinado, se pueden identificar esta lucha por la liberación animal. Sin embargo, cuando el especismo no se confronta directamente como una resistencia clara, sino a través de la configuración de los animales como seres más complejos, o con narrativas que prestan atención a sus intereses o estéticas que hacen

visibles su agencia, sus interacciones, sus emociones, resulta difícil reconocer que esto es parte de una construcción de realidades no especistas y más inclusivos. ¿Cómo reconocer la inclusión y las representaciones alternativas de los animales sino sabemos a qué es alternativo? ¿Cómo saber que se confrontan estereotipos al representar de forma diferente a los animales a esos estereotipos sin conocerlos previamente? ¿Es necesario que se reconozcan conscientemente estas representaciones alternativas por parte de los espectadores para mejorar los lazos con los animales no humanos? Resulta difícil evaluar los alcances de esta herramienta para que alguien logre identificar representaciones más incluyentes con los animales no humanos sin tener un conocimiento previo de la diversidad de las violencias animales en otras obras o en la misma vida real para contrastar.

Próximos Análisis y Seguimiento al Tema

Para afinar la metodología se requiere se aplique por diversas personas, así identificar si es entendible lo que se necesita saber para hacer uso de ella, qué dificultades presenta, los sesgos que pueda tener que no se están ubicando ahora y finalmente, que realmente facilite la lectura de expresiones especistas y antiespecistas en las caricaturas. De este modo se puede tener más claro lo que se necesita para generar una alfabetización de la mirada no solo entre académicos y personas interesadas en el área, es una herramienta versátil para llevar al aula, a los cines comentados, a espacios de comunicación y educación diversos. La apuesta por que se utilice por públicos diversos implica que sea adaptable al perfil y necesidades del sujeto que analiza, teniendo en cuenta su formación, lenguaje y edad de las personas.

Mediante el mayor uso de esta metodología se permitirá identificar qué tan presente está el especismo y el antiespecismo en las caricaturas. A partir de ejercitar la lectura de la representación de los animales y volverlo una práctica más común (como hoy en día sucede más cotidianamente con las lecturas desde una perspectiva de género), será más apreciable las características del dominio hegemónico especista, cuáles son las manipulaciones y configuraciones de las ideas, imágenes, símbolos e ideologías sobre los animales en las animaciones. La metodología es generadora de conocimiento sobre las

relaciones de los humanos con los demás animales, sobre “lo animal” y “lo humano”, es decir, es una herramienta epistémica.

La metodología tiene el potencial de aplicarlo para hacer análisis de discriminaciones interhumanas o búsqueda de formas de emancipación de varios grupos vulnerados en los medios audiovisuales. Realmente su cualidad interseccional con un enfoque animal tiene potencial para identificar discriminaciones animales humanas y no humanas, se tendrá que cambiar la categoría maestra animal por otra que se quiera o por algún grupo social específico. Después de designar la categoría o grupo social, se puede seguir con los demás pasos, considerando que seguramente se tienen que hacer algunos ajustes. La cualidad de la metodología es que permite contextualizar bastante las relaciones de poder. También se puede apostar a que sea utilizada para otros materiales audiovisuales que no sean caricaturas, teniendo en cuenta algunas diferencias en su materialidad y construcción con los espectadores, sería útil para analizar los materiales que se utilizan en clase, como documentales y películas life-action.

Finalmente se propone prestar más atención a tres líneas presentes que se abordaron y se fueron mencionando porque son elementos que están presentes en las historias: la vulnerabilidad, los sentimientos y empatía generados al interior de las obras y con los espectadores. Los estudios de vulnerabilidad abren muchas posibilidades para analizar cuestiones políticas y de poder. El concepto es utilizado en la justicia internacional, en los estudios animales y ambientales, es clave en las investigaciones éticas, es un tema muy vinculado a los debates de las décadas de 1980 y 1990 sobre las opresiones, las identidades y las agencias (Cole, 2016). Hablar de vulnerabilidades humanas y no humanas, universales, generales y específicas tanto ontológicas como creadas socialmente, es hablar de intersecciones, de lo que nos intersecta en lo general y en lo particular. Reconocer la vulnerabilidad permite ubicar responsabilidades, ¿quién o qué afecta a quién y cómo?

En la metodología se ubicaron formas en las que se hace vulnerables a los animales, vulnerables a ser explotados, asesinados, violados, maltratados en las caricaturas y como se crean de forma diferenciada. La vulnerabilidad resultó clave porque en muchas ocasiones no hay una violencia física o psicológica a los animales no humanos en las caricaturas, hay una inferiorización o algún elemento que les vulnera a ser tratados de cierta manera y que vulnera a animales reales a ocupar un lugar específico en la sociedad. Como se señala en el último apartado de la metodología, identificar vulnerabilidades y reconocer/visibilizar vulnerabilidades es de suma importancia. Las dos cosas son necesarias, si la vulnerabilidad es entendida como una condición y reconociéndose de una forma que moviliza, no que victimiza (2016) posibilita nuevos mundos, posibilita reconocer interdependencias, encuentros cooperativos, posibilita liberaciones, empatía y cuidados entre humanos y más que humanos.

Ahora bien, considero que tanto el tema de la empatía como el de las emociones son campos para explorar más. Los sentimientos que se generan sobre un animal y las categorías que se asocian a esos sentimientos creados tanto al interior de la animación como con los sentimientos que se generan con el espectador valdría la pena explorarlos. Un tema también recurrente en el análisis y que fue más emergente que planeado, es cómo se genera empatía entre los sujetos involucrados en la narrativa, es decir la empatía que los espectadores pueden alcanzar por las formas en que se muestren las historias narrativa y estéticamente. La empatía puede entenderse de muchas maneras, ponerse en la situación de otro, imaginar la perspectiva del otro, tratar de comprender al otro, tener un afecto compartido, conciencia e interés por los sentimientos de otra persona, implicando elementos cognitivos (perceptivos) y/o emocionales (Fernández-Pinto, López Pérez, Márquez, 2008). Por ejemplo, la empatía que Migi logra tener con Shinichi fue inicialmente contagio emocional (2008) al sentir en carne propia los nervios de Shinichi a causa de que comparten sus cuerpos, también practica constantemente una empatía cognitiva (2008), en la que trata entender lo que valora y siente Shinichi a pesar de no compartir los sentimientos, es decir con sus sentidos y sus capacidades lógicas trata de

entenderle, finalmente logra una empatía más compleja en la que va vinculando lo cognitiva con lo afectivo (2008), haciendo visible sus límites por ser cognitivamente diferente a Shinichi al pertenecer a distintas especies y por ser individuos diferentes pero el afecto y el compartir genera cierta empatía. Esto es un ejemplo al interior de la serie de Parasyte, pero ¿qué pasa con los procesos empáticos de los espectadores? ¿cómo facilitar la empatía teniendo en cuenta esto? ¿Cómo reconocer y construir historias desde la empatía? Parte de la respuesta se aborda cuando se habló de quién y cómo se cuenta la historia y se visibilizan las experiencias. Pero esto sin los espectadores y su testimonio se queda más en suposiciones teóricas que en hechos, hay que estudiarlo más.

Importancia de los análisis animalistas interseccionales para las ciencias ambientales

Para atender los problemas ambientales se requieren de muchas soluciones sociales, económicas, tecnológicas a nivel internacional, sin embargo, hay que hablar también de los problemas de base y que son poco atendidos, como son los paradigmas ético-políticos de las lógicas de la dominación, de nuestra extensión de nuestras obligaciones éticas más allá de nuestra especie, de nuestra visión del mundo y autodefinición humana (Puleo, 2005). El antropocentrismo, especismo y en general los discursos jerárquicos y de dominación, son problemas ambientales, son problemas porque sostienen diversas prácticas que dañan el entramado de la vida humana y no humana. El antropocentrismo es un sentido común, es la norma de una gran parte de las sociedades, está en imágenes, símbolos, ideologías, en el arte, la lengua, en religiones, forma parte de la cultura dominante.

Mientras se mantenga el esencialismo humano encaminado a un ideal imposible (racional, cultural, blanco, conquistador, activo, sano, adulto, hombre, invulnerable) será muy difícil trazar alianzas y continuidades entre mujeres, locos, pobres, gays, lesbianas, trans, analfabetos, “indígenas”, ociosos, negros, animales no humanos, plantas, ríos y bosques (Ávila Gaitán, 2016). Y esas alianzas son básicas para lograr un mundo sustentable que incluya la justicia ambiental.

La deconstrucción de lo que significa ser humano, significa deconstruir las relaciones de los humanos, reconocer su constante interacción y dependencia con otros, reconocer que no somos sin otros organismos y materia. Es necesario que las ciencias ambientales visiten más la ética ambiental y animal, que realmente busque un futuro común en comunidades más amplias a las humanas. Si nos concebimos como superiores a otros animales no hay posibilidades para utopías. La industria animal es cruel e insostenible, los impactos ambientales que tienen dan para escribir infinidad de artículos, algunos pocos se dijeron en la introducción. Si realmente se buscan ciencias ambientales críticas, se necesita analizar y abordar lo incómodo del tema del asesinato sistemático de millones de animales a manos de humanos y responsabilizarnos en nuestras relaciones con los demás animales, más allá de mantener especies y ecosistemas según nuestros ideales ecológicos antropocéntricos.

Las caricaturas, como parte de este gran aparato estructurado y estructurador que es el cine, tienen mucho potencial para la de-construcción de lo humano, de la animalidad y de las relaciones de poder con otros animales a través del diálogo entre los espectadores y la obra. Se necesitan abordar las narrativas competitivas “de la supervivencia del más apto”, se necesitan abordar las dicotomías entre naturaleza y humano, animal y humano, se necesitan preguntas provocadoras para cuestionar y crear nuevas relaciones con los animales y el resto de la naturaleza humana y no humana. Las narrativas provienen de y crean realidades, ¿qué narrativas queremos? ¿Qué ser humano se necesita para un mundo más sustentable y menos sufriente? Las ciencias ambientales necesitan involucrarse con las artes, con los soportes y medios de comunicación, de re-producción de sentidos, relaciones del humano con su mundo. El poder simbólico que reside en estos soportes no se debe dejar a la suerte, la cultura hegemónica antropocentrista y especista, así como la machista se necesita cambiar, mientras permanezcan seguirán surgiendo y abordando los problemas ambientales con diversas desigualdades. ¿Cuál es el objetivo de vivir en un mundo sustentable si no se tiene en cuenta el bienestar y necesidades de quienes viven en ese mundo? ¿La sustentabilidad para quién es? ¿Qué lugar ocupan los animales no humanos en las utopías ecologistas?

Sería relevante para estas construcciones con otros retomar la “mirada amorosa” que propone Karen Warren (2004), ésta presupone y defiende la diversidad, implica observar y escuchar con atención, distinguir intereses y distinguir la complejidad. Implica pasar de una percepción arrogante a la percepción afectiva del mundo no humano. Retoma la ética feminista, que contextualiza las prácticas, discursos y sujetos, es plural, reconoce la no neutralidad de los puntos de vista y procura los valores de cuidado, amor, amistad y confianza. Esta metodología apuesta por esta mirada con todos los animales.

Referencias

- Adams, C. J. (2016). *La Política Sexual de la Carne: Una teoría crítica feminista vegetariana*. Ochodoscuatro ediciones.
- Almirón, N., y Cole, M. (2015). Introduction: The convergence of two critical approaches. In *Critical Animal and Media Studies* (pp. 15-22). Routledge
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Arnold, D. (2000). La naturaleza como problema histórico: el medio, la cultura y la expansión de Europa.
- Ávila Gaitán, I. D. (2017) *Rebelión en la Granja; biopolítica, zootecnia y domesticación*
- Ávila Gaitán, I. D. (2016). De La Santamaría y las corralejas a la metafísica occidental, y viceversa (seguido de Ética, política y animalismo). *La cuestión animalista*.
- Bar-On, Y. M., Phillips, R., & Milo, R. (2018). The biomass distribution on Earth. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 115(25), 6506-6511.
- Bechdel, A. 1985. The Rule. In *Dykes to Watch Out For*.
- Bourdieu, P., Inda, A. G., Beneitez & M. J. B. (2001). *Poder, derecho y clases sociales* (Vol. 2). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). *Film Art: an introduction*. McGraw-Hill Education.
- Burt, J. (2002). *Animals in film*. Reaktion Books.
- Butler, J., & Soley-Beltrán, P. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. Y DI CHIO, F. (1991): El análisis de la representación. *Cómo analizar un film*. 121-170
- Chacón Gordillo, P. D. (2011). ¿Cómo interpretan los niños y niñas de educación infantil las series y películas de animación y los videojuegos? Un análisis a través del dibujo. Granada: Universidad de Granada.
- Cho, S., Crenshaw, K. W., & McCall, L. (2013). Toward a field of intersectionality studies: Theory, applications, and praxis. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 38(4), 785-810.

- Christensen, A. D., & Jensen, S. Q. (2012). Doing intersectional analysis: Methodological implications for qualitative research. *NORA-Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 20(2), 109-125.
- Classen, C. (1997). Fundamentos de una antropología de los sentidos. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 153, 401-412.
- Cole, A. (2016). All of us are vulnerable, but some are more vulnerable than others: The political ambiguity of vulnerability studies, an ambivalent critique. *Critical Horizons*, 17(2), 260-277.
- Collins, P. H. (2002). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Routledge.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *U. Chi. Legal F.*, 139.
- Darwin, C. (2008). *The Origin of Species: Oxford World's Classics*. Oxford University Press.
- Deckha, M. (2008). Intersectionality and posthumanist visions of equality. *Wis. JL Gender, & Soc'y*, 23, 249.
- Derrida, J., & Wills, D. (2002). The animal that therefore I am (more to follow). *Critical inquiry*, 28(2), 369-418
- De Lauretis, T. (1987). Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista. *Revista Feminaria*, 4(10).
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, ediciones Cátedra, Madrid, España.
- De Lauretis, T. (2000). *La tecnología del género: Diferencia, horas y horas*. Madrid: Cuadernos inacabados.
- Despret, V. (2016). *What would animals say if we asked the right questions?* (Vol. 38). U of Minnesota Press.
- Faria, C. (2016). *Animal ethics goes wild: The problem of wild animal suffering and intervention in nature* (Doctoral dissertation, Universitat Pompeu Fabra).

- Fernández Aguilera, L. (2017). Imágenes que activan: un estudio sobre comunicación visual estratégica en el activismo por la liberación animal.
- Fernández Aguilera, L. (2018). Hacia mundos más animales. Ochodoscuatro ediciones, Madrid, 2018 161 págs. Papeles de relaciones ecosociales y cambio global, (144), 189-191.
- Fernández Aguilera, L. (2019). Feminismos y liberación animal: alianzas para la justicia social e interespecie. *Tabula Rasa*, (32), 17-37.
- Fernández-Pinto, I., López-Pérez, B., & Márquez, M. (2008). Empatía: Medidas, teorías y aplicaciones en revisión. *Anales de Psicología/Annals of Psychology*, 24(2), 284-298.
- Food and Agriculture Organization of the United Nations (FAOSTAT) (15 diciembre 2017). Data, Livestock primary, Producing Animals/Slaughtered.
- Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo xxi.
- Francione, G. L. (2009). *Animals as persons: Essays on the abolition of animal exploitation*. Columbia University Press, 5-9
- Freeman, C. P., & Merskin, D. (2015). Respectful representation: An animal issues style guide for all media practitioners. In *Critical Animal and Media Studies* (pp. 219-234). Routledge.
- Fuenzalida, V. (2008). Cambios en la relación de los niños con la televisión. *Comunicar*, 15(30).
- García, R. V., y Fernández, M. S. (2017). Antropo (andro) centrismo y especie. Ideología y naturalización del especismo en tiempos liberales. *EUNOMÍA. Revista en Cultura de la Legalidad*, 26-38.
- George, A. E. (2016). Would Bugs Bunny Have Diabetes?: The Realistic Consequences of Cartoons for Non/Human Animals. *Screening the Nonhuman: Representations of Animal Others in the Media*, 59.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales.
- Haraway, D. J. (2013a). *When species meet* (Vol. 3). U of Minnesota Press.
- Haraway, D. J. (2013b). *Primate visions: Gender, race, and nature in the world of modern science*. Routledge.

- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvencción de la naturaleza* (Vol. 28). Universitat de València.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble*. Duke University Press.
- Hassan, A., & Daniyal, M. (2013). Cartoon network and its impact on behavior of school going children: a case study of Bahawalpur, Pakistan. *International Journal of Management, Economics and Social Sciences (IJMESS)*, 2(1), 6-11.
- Herrera, C. (2019). Mujeres que ya no sufren por amor. Episodio 15 Las guerras románticas
- Horta, O. (2010). What is speciesism? *Journal of agricultural and environmental ethics*, 23(3), 243-266.
- Hyner, C. (2004). A Leading Cause of Everything: One Industry That Is Destroying Our Planet and Our Ability to Thrive on It. *BIOSCIENCE*, 909, 911.
- Instituto Federal de Telecomunicaciones (2017) Apropriación de contenidos de radio y televisión en audiencias infantiles. Estudio cualitativo agosto 2017.
- Joy, M. (2013). Por qué amamos a los perros, nos comemos a los cerdos y nos vestimos con las vacas. *Una introducción al carnismo. Colección LiberÁnima. Madrid: Plaza y Valdés Editores.*
- Kortenkamp, K. V., & Moore, C. F. (2001). Ecocentrism and anthropocentrism: Moral reasoning about ecological commons dilemmas. *Journal of Environmental Psychology*, 21(3), 261-272.
- Kraak, V. I., & Story, M. (2015). Influence of food companies' brand mascots and entertainment companies' cartoon media characters on children's diet and health: a systematic review and research needs. *obesity reviews*, 16(2), 107-126.
- Lamarre, T. (2008). Speciesism, part I: Translating races into animals in wartime animation.
- Lamarre, T. (2010). Speciesism, part II: Tezuka Osamu and the multispecies ideal. *Mechademia*, 5(1), 51-85
- Lamarre, T. (2011). Speciesism, part III: Neoteny and the politics of life. *Mechademia*, 6(1), 110-136.

- Leopold, A. (2004). La ética de la Tierra. In *Naturaleza y Valor: Una aproximación a la ética ambiental* (pp. 25-44). Fondo de Cultura Económica.
- López, J. M. T. (1996). Análisis conceptual de los procesos educativos «formales», «no formales» e informales». *Teoría de la educación. Revista Interuniversitaria*, 8.
- McCall, L. (2005). The complexity of intersectionality. *Signs: Journal of women in culture and society*, 30(3), 1771-1800.
- Martínez, O. O. L. (2015). Criteria for defining animation: A revision of the definition of animation in the advent of digital moving images. *Animation*, 10(1), 42-57.
- Masson-Delmotte, V., Zhai, P., Pörtner, H. O., Roberts, D., Skea, J., Shukla, P. R., ... & Connors, S. (2018) Global warming of 1.5 C. An IPCC Special Report on the impacts of global warming of, 1.
- Méndez, R. L. P. (2014). Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad
- Merskin, D. (2015). Media theories and the crossroads of critical animal and media studies. In *Critical Animal and Media Studies* (pp. 25-39). Routledge
- Militz, T. A., & Foale, S. (2017). The “Nemo Effect”: perception and reality of Finding Nemo's impact on marine aquarium fisheries. *Fish and Fisheries*, 18(3), 596-606.
- Ministerio de Agricultura y Pesa, Alimentación y Medio Ambiente (2016). Informe Sobre usos de animales en experimentación y otros fines científicos, incluyendo la docencia en 2016.
- Moguillansky, M. (2009). Lugares comunes. Acerca de la figuración de espacios identitarios en el cine del Mercosur. In *V Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Mood, A., & Brooke, P. (2010). Estimating the number of fish caught in global fishing each year. *Fishcount*. < En línea
- Morin, E. (2010). Sobre la interdisciplinariedad. *Publicaciones Icesi*.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.
- O’Meara, J. (2016). What “The Bechdel Test” doesn’t tell us: examining women’s verbal and vocal (dis) empowerment in cinema. *Feminist Media Studies*, 16(6), 1120-1123.

- Pascual Fernandez, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación.
- Peñuelas, J., Sabaté, S., Filella, I., & Gracia, C. (2004). Efectos del cambio climático sobre los ecosistemas terrestres: observación, experimentación y simulación. *Ecología del bosque mediterráneo en un mundo cambiante*, 425-460.
- Puglisi, R. (2014). Algunas consideraciones metodológicas y epistemológicas sobre el rol de la corporalidad en la producción del saber etnográfico y el estatuto atribuido a los sentidos corporales. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (19), 95-119.
- Puleo, A. H. (2005). Los dualismos opresivos y la educación ambiental. *Isegoría*, (32), 201-214.
- Puleo, A. H. (2015). Ese oscuro objeto del deseo: cuerpo y violencia. *Revista Investigaciones Feministas*, 16, 122-138.
- Quezada, K. (2014). Mujeres en miniatura: Sexualización de las niñas en publicidad y concursos infantiles de belleza. *Derecho y cambio social*, 11(38), 11.
- Rajadell Puiggròs, N., Pujol, M. A., & Violant Holz, V. (2005). Los dibujos animados como recurso de transmisión de los valores educativos y culturales. *Comunicar*, (25).
- Ramírez G. A (2016) "Dory y Nemo" incrementan la compra de peces de su especie. Milenio. <https://www.milenio.com/estados/dory-nemo-incrementan-compra-peces-especie?fbclid=IwAR1VKjZPqoozWnYSrdgPp2zcsAN61GIEjnjiZvNIO6QZbqeaKkqNXleqml>
- Ribes, D. J. P. (2008). La imagen subjetiva. *Área Abierta*, (20), 1.
- Rodríguez Carreño, J. (2016). La relación entre las dicotomías cultura-naturaleza, hombre-mujer y humano-animal en el pensamiento feminista (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid).
- Rojo-Nieto, E., & Montoto Martínez, T. (2017). Basuras marinas, plásticos y microplásticos: orígenes, impactos y consecuencias de una amenaza global, 21-33
- Roseberry, W. (2002). Hegemonía y lenguaje contencioso. Aspectos cotidianos de la formación del Estado, 213-226.
- Ryder, R. D. (2010). Speciesism again: The original leaflet. *Critical Society*, 2, 1-2.

- Sánchez, D. L. (2014). Educación ambiental en movimiento: el cine de animación como estrategia de educación ambiental y comunicación para estudiantes de FES Acatlán, UNAM (Doctoral dissertation, 95).
- Shapiro, K., & DeMello, M. (2010). The state of human-animal studies. *Society & Animals*, 18(3), 307-318
- Singer, P., & Casal, P. (1999). Liberación animal. Madrid: Trotta; EL DOMINIO DEL HOMBRE. una breve historia del especismo...
- Sesma, A. V. (2015). Género y valores: aportaciones de las mujeres al debate sobre la consideración moral. *Dilemata*, (18), 259-279.
- Sotolongo, P.L., Delgado, C. J. (2006). *La complejidad y el diálogo transdisciplinario de saberes. Capítulo IV. En publicación: La revolución contemporánea del saber y la complejidad social.*
- Spencer, S., Decuyper, E., Aerts, S., & De Tavernier, J. (2006). History and ethics of keeping pets: Comparison with farm animals. *Journal of Agricultural and Environmental Ethics*, 19(1), 17-25.
- Tafalla, M. (2013). La apreciación estética de los animales: consideraciones estéticas y éticas. *Revista de bioética y derecho*, (28), 72-90.
- Taylor, N., & Twine, R. (2014). Introduction: locating the 'critical' in critical animal studies In *The Rise of Critical Animal Studies*, 21-36. Routledge.
- Taylor, P. W. (1981). The ethics of respect for nature. *Environmental ethics*, 3(3), 197-218.
- Veríssimo, D., Anderson, S., & Tlusty, M. (2020). Did the movie Finding Dory increase demand for blue tang fish? *Ambio*, 49(4), 903-911.
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate feminista*, 52, 1-17.
- Villagrán, P. S. (2003). Sobre género y espacio: una aproximación teórica. *GénEr♀♂ s*, 11(31), 88-93.
- Warren, K. J. (2004). El poder y la promesa del feminismo ecológico. In *Naturaleza y valor: una aproximación a la ética ambiental* (pp. 233-262). Fondo de Cultura Económica.

- Wells, B. (2011). Frame of reference: Toward a definition of animation. *Animation Practice, Process & Production*, 1(1), 11-32.
- Zavala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa*. Editorial Trillas. México DF.

Video

- Guerrero Azañedo, S. (2013). Charla: Educación Especista; Cómo inculcar un prejuicio. Publicado el 24 de enero 2013 en TVAnimalista.com. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=b1c3j-tKsD0> el 04/02/2015.

Índice de diagramas

Diagrama 1	Antropocentrismo y especismo, punto de encuentro.	p. 38
Diagrama 2	Discriminaciones y ordenes de dominación	p. 39
Diagrama 3	Metodología animalista para el análisis cinematográfico	p.176
Diagrama 4	Identificación de seres matables explotables, no explotables y ya explotados o asesinados según categorías relativas a lo humano y no humano	p.185
Diagrama 5	Discriminación múltiple en y a través de Vaca	p.198

Índice de tablas

Tabla 1	Resultados de Búsquedas en Google Académico animales, especismo y antiespecismo en el cine de animación	p. 26
Tabla 2	Dicotomías jerarquizadas e interrelacionadas de la cultura occidental hegemónica	p. 61
Tabla 3	Ruptura de los esencialismos humano-no humano de Shinichi	p. 95
Tabla 4	Construcciones de lo animal frente a “lo humano” o lo “no animal”.	p. 126
Tabla 5	Las intersecciones del orden visual	p. 137

Índice de ilustraciones

Ilustración 1	Nomenclatura de los planos de la cámara	p. 76
Ilustración 2	Nomenclatura de ángulos y posiciones de la cámara respecto al sujeto	p. 77

Índice de cuadros descriptivos de escenas de las animaciones

Cuadro 1	Escena de la granja de pollos	p. 99
Cuadro 2	Escena Papá y Mamá se sientan sobre Vaca y Pollito	p. 103
Cuadro 3	El caballo de Vaca	p. 106
Cuadro 4	Escena comiendo traseros de cerdo	p. 109
Cuadro 5	Homero en The Slaughterhouse.	p. 112
Cuadro 6	Joe no se acaba su filete	p. 113
Cuadro 7	Escena los asesinatos durante el desayuno (Parasyte)	p. 119

Cuadro 8	Juna en la hamburguesería	p. 116
Cuadro 9	Bañando a Blackie	p. 122
Cuadro 10	Diálogo de Migi confrontando el paradigma de Shinichi	p. 125
Cuadro 11	Juna percibe los intercambios de materia y energía	p. 147
Cuadro 12	Vida en el planeta Tierra	p. 151
Cuadro 13	La muerte de Reiko	p. 165
Cuadro 14	La cacería de parásitos	p. 169

Índice de Imágenes

Número de imagen	Nombre de la imagen o de la secuencia a la que pertenece	Animación/ Caricatura a la que pertenece	Episodio	Minuto de donde se extrajo la imagen	Fuente de las imágenes	Página
1	Secuencia 1. Vaca en su trabajo de medio tiempo	La Vaca y el Pollito	Temporada 1 Episodio 2 Parte B: Trabajo de medio tiempo.	8:54- 9:40	https://serieslan.com/vyp/la-vaca-supermodelo-trabajo-de-medio-tiempo	65
2				11:41		
3				00:30		
4	Portada de inicio de episodio					73
5	Poster de Parasyte	Parasyte	N/A	N/A	https://www.filmaffinity.com/mx/film847037.html	74
6	<i>Vaca</i>	La Vaca y el Pollito	N/A	N/A	https://www.deviantart.com/geminifire89/art/Cow-and-Chicken-300918016	78
7	<i>Pollito</i>					79
8	<i>Rojo</i>		N/A	N/A	http://reaccion90.blogspot.com/2012/04/vaca-y-pollito.html	79
9	<i>Papá y Mamá</i>		Temporada 2. Episodio 20. Parte B: Vaca y Pollito reclinables.	12:56	https://serieslan.com/vyp/las-chicas-bufalo-vaca-y-pollito-reclinables	79
10	<i>Shinichi Izumi</i>	Parasyte	Episodio 1. Metamorfosis	7:46	https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-episode-1-metamorphosis-662583	80
11	<i>Migi</i>			12:51		81
12	<i>Nobuko Izumi</i>			8:25		81
13	<i>Kazuyuki Izumi</i>			15:41		82

Número de imagen	Nombre de la imagen o de la secuencia a la que pertenece	Animación/ Caricatura a la que pertenece	Episodio	Minuto de donde se extrajo la imagen	Fuente de las imágenes	Página
14	<i>Murano</i>	Parasyte	Episodio 3	3:30	https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-episode-3-feast-662587	82
15	<i>Ryoko Tamiya</i>			6:41		82
16	<i>Reiko Tamura</i>		Episodio 14	6:14	https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-episode-14-the-selfish-gene-668307	82
17	<i>Gotou</i>	Parasyte	Episodio 19	17:18	https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-episode-19-in-cold-blood-668317	83
18	<i>Takeshi Hirokawa</i>			20:21		83
19	<i>Uragami</i>			5:21		83
20	<i>Hirama</i>			13:53		84
21	<i>Yamagishi</i>			9:57		84
22	Uragami en busca de su validación como humano					Episodio 24
23	Secuencia 2. Discurso de Hirokawa		Episodio 21	2:05-4:30	https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-episode-21-sex-and-spirit-668321	93
24		93				
25	Secuencia 3. La granja de leche: vacas, Vaca y Chunks	La Vaca y El Pollito	Temporada 1- Episodio 2 Parte B: Trabajo de medio tiempo	8:54- 9:40	https://serieslan.com/vyp/la-vaca-supermodelo-trabajo-de-medio-tiempo	98
26						
27						

Número de imagen	Nombre de la imagen o de la secuencia a la que pertenece	Animación/ Caricatura a la que pertenece	Episodio	Minuto de donde se extrajo la imagen	Fuente de las imágenes	Página
28	Secuencia 4. La granja de pollos: pollos, Pollito y Rojo	La Vaca y El Pollito	Temporada 1- Episodio 2 Parte B: Trabajo de medio tiempo	10:20-11:39	https://serieslan.com/vyp/la-vaca-supermodelo-trabajo-de-medio-tiempo	100
29						
30						
31	Escena Papá y Mamá se sientan sobre Vaca y Pollito	La Vaca y El Pollito	Temporada 2. Episodio 20. Parte B: Vaca y Pollito reclinables.	13:07	https://serieslan.com/vyp/las-chicas-bufalo-vaca-y-pollito-reclinables	103
32	Vaca "ama" a los caballos	La Vaca y El Pollito	Temporada 4, episodio 49. Parte A: El caballo de Vaca.	00:42	https://serieslan.com/vyp/el-caballo-de-vaca-el-mayordomo	107
33	Vaca prepara la montura de Blackie			1:45		
34	Secuencia 5: Comiendo traseros de cerdo			3:06 -3:53		
35						
36	Secuencia 6. <i>Sándwich de lengua</i> . Vaca busca su lengua	La Vaca y El Pollito	Temporada 2. Episodio 16. Parte A: Sándwich de lengua	2:39 - 2:52	https://serieslan.com/vyp/sandwich-de-lengua-cita-a-ciegas	110
37						
38						
39	The Slaughterhouse.	Los Simpson	Los Simpson. Temporada 10. Episodio 220: <i>Maximum Homerdrive</i>	Minuto: 6:43	https://simpsons-latino.xyz/10x17-homero-trabaja-demasiado/	112
40	Joe no se acaba su filete.	Padre de Familia	Se desconoce	Se desconoce	https://www.youtube.com/watch?v=YVHB64b38iU	113

Número de imagen	Nombre de la imagen o de la secuencia a la que pertenece	Animación/ Caricatura a la que pertenece	Episodio	Minuto de donde se extrajo la imagen	Fuente de las imágenes	Página
41	Pollito escapa de la granja	La Vaca y El Pollito	Temporada 1- Episodio 2 Parte B: Trabajo de medio tiempo	11:37	https://serieslan.com/vyp/la-vaca-supermodelo-trabajo-de-medio-tiempo	114
42	Secuencia 7. Parasyte, los asesinatos durante el desayuno	Parasyte	Episodio 1. Metamorfosis.	15:00- 15:57	https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-episode-1-metamorphosis-662583	117
43						
44						
45						
46						
47	Secuencia 8: Juna en la hamburguesería	Arjuna La Chica de la Tierra	Episodio 8. <i>Feel the circle</i>	4:29-5:47	https://www.youtube.com/watch?v=h5Alb20WC7s&t=293s	119
48						
49						
50						
51						
52	Secuencia 9: Bañando a Blackie	La Vaca y El Pollito	Temporada 4, episodio 49. Parte A: El caballo de Vaca	4:03-4:32	https://serieslan.com/vyp/el-caballo-de-vaca-el-mayordomo	123
53						
54	Científico alíen arrastrados por los policías.	Rick and Morty	Temporada 1. Episodio 9 <i>Cosas necesarias.</i>	16:36	https://rickymorty-serie.blogspot.com/2020/03/temporada-1-episodioitulo-9-espanol-latino_2.html	124

Número de imagen	Nombre de la imagen o de la secuencia a la que pertenece	Animación/ Caricatura a la que pertenece	Episodio	Minuto de donde se extrajo la imagen	Fuente de las imágenes	Página
55	Migi confronta a Shinichi	Parasyte	Episodio 2. Demonio encarnado	10:30	https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-episode-2-demon-in-the-flesh-662585	124
56	Secuencia 10: ¿Qué tan malo puedo ser?	El Lorax	N/A	53:49 – 56:22	Netflix	131
57						
58	La mirada de Migí	Parasyte	Episodio 18. Más que humano	1:43	https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-episode-18-more-than-human-668315	139
59	La mirada de los parásitos regresando a Gotou	Parasyte	Episodio 23. Vida y Juramento	18:02		139
60	Secuencia 11. Momo tratando de entender a Katara.	Avatar, la leyenda de Aang	Temporada 1. Episodio 13. <i>El espíritu azul</i>	5:43- 5:59	Netflix	140
61						
62	Migi ingresa a la nariz de Shinichi	Parasyte	Episodio 1. Metamorfosis	5:16	https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-episode-1-metamorphosis-662583	144
63	Secuencia 12: Migí se adentra en el cuerpo de Shinichi			5:32 – 5:52		145
64						
65						
66						
67	Juna es recorrida por otros seres.	Arjuna La Chica de la Tierra	Episodio 3. Lágrima del bosque.	13:48	https://youtu.be/HMvyXcmEtRY	146

Número de imagen	Nombre de la imagen o de la secuencia a la que pertenece	Animación/ Caricatura a la que pertenece	Episodio	Minuto de donde se extrajo la imagen	Fuente de las imágenes	Página
68	Secuencia 13. Juna percibe los intercambios de materia y energía	Arjuna La Chica de la Tierra	Episodio 4. <i>Transmigración.</i>	22:52-25:24	https://www.youtube.com/watch?v=WDGjj1ZDIGg	148
69						
70						
71						
72						
73						
74						
75						
76	La Tierra desde el espacio exterior	Parasyte	Opening (todos los episodios)	00:01	https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-episode-1-metamorphosis-662583	150
77	Nausicaä y un Ohm en el Bosque de la calamidad	Nausicaä del Valle de Viento	Poster	N/A	https://www.reddit.com/r/MoviePosterPorn/comments/6sovmx/nausica%C3%A4_of_the_valley_of_the_wind_1984_938_x_1250/	152
78	El equipo de búsqueda	Isa de perros	N/A	42:09	https://www.pelisonline.me/pelicula/isla-de-perros	155
79	Secuencia 14. Spirit y Little Creek episodioturados	Spirit el corcel indomable.	N/A	20:45-28:45	https://www.pelisonline.me/pelicula/spirit-el-corcel-indomable	158
80						
81						

Apéndice A. Lista de Animaciones Referenciadas

Nombre	Nombre original	Año de emisión y tipo de producción	País de origen	Estudio	Producción	Dirección	Episodios analizados y referenciados
La Vaca y el Pollito	Cow and Chicken	1997-1999 (serie)	USA	Hanna Barbera	Vincent Davis Davis Doi	David Feiss, John McIntyre, Monte Young, Robert Álvarez	Temporada 1-Episodio 2 Parte B: Trabajo de medio tiempo. Temporada 2. Episodio 16. Parte A: Sándwich de lengua. Temporada 2. Episodio 20. Parte B: Vaca y Pollito reclinables. Temporada 4, episodio 49. Parte A: El caballo de Vaca
Parasyte: The Maxim	Kiseijū: Sei no Kakuritsu (寄生獣 セイの格率)	2014-2015 (serie)	Japón	Madhouse	Toshio Nakatani Hiroyuki Inage Atsushi Kirimoto Yuka Ōshima Sōta Shioiri Daisuke Fukada	Kenichi Shimizu	Toda la serie se analizó, pero los ejemplos utilizados son de los siguientes episodios: Episodio 1. Metamorfosis Episodio 18. Más que humano Episodio 19. A Sangre fría Episodio 20. Crimen y castigo Episodio 23. Vida y Juramento Episodio 24. Parásito
Nombre	Nombre original	Año de emisión y tipo de	País de origen	Estudio	Producción	Dirección	Episodios analizados y referenciados

Nombre	Nombre original	Año de emisión y tipo de producción	País de origen	Estudio	Producción	Dirección	Episodios analizados y referenciados
Arjuna, la chica de la Tierra	Chikyuu shojou Arujuna 地球少女ア ルジュナ	2001 (serie)	Japón	<u>Satelight</u>	Fukashi Azuma Hidenori Itahashi Minoru Takanashi Atsushi Yukawa	<u>Shoji Kawamori</u>	Episodio 3. Lágrima del bosque Episodio 4. Transmigración Episodio 8. Una lluvia distante
Isa de perros	Isle of Dogs	2018 (Largometraje)	USA	Studio Babelsberg Indian Paintbrush American Empirical Pictures	Wes Anderson Scott Rudin Steven Rales Jeremy Dawson	Wes Anderson	Filme completo
Avatar, la leyenda de Aang	The last airbender	2005 - 2008 (Serie)	USA	Nickelodeon Animation Studio	Michael Dante DiMartino Bryan Konietzko Aaron Ehasz	Laruen MacMullan, Anthony Lioi, Dave Filoni, Giancarlo Volpe, Ethan Spaulding,	Episodio 13. El espíritu azul Episodio 35. Los cuentos de Ba Sing Se Episodio 36. La odisea de Appa

Los simpson	The Simpsons	1989 – presente (Serie)	USA	20th Television (temporada 1–32)	Mike Scully (1997–2001)	Swinton O. Scott III (Director del episodio “The maximum homerdrive”)	Temporada 10. Episodio 17. The maximum homerdrive
Nausicaä del Valle de Viento	<i>Kaze no Tani no Naushika</i> 風の谷のナウシカ	1984 (Largometraje)	Japón	Studio Ghibli	Isao Takahata Toru Hara	Hayao Miyasaki	Filme completo
Lórax	The Lorax	2012 (Largometraje)	USA	Illumination Entertainment	Chris Meledandri Janet Healy	Crhris Renahud	Filme completo
Attack on Titan	<i>Shingeki no Kyojin</i> 進撃の巨人	2009 - presente (Serie)	Japón	Wit Studio (1–59)	Tetsuya Kinoshita Kensuke Tateishi Toshihiro Maeda Shin Furukawa (1–25)	Tetsurō Araki (1–59)	Episodio 1. A ti, dentro de 2000 años: La caída de Shiganshina.
Nombre	Nombre original	Año de emisión y tipo de producción	País de origen	Estudio	Producción	Dirección	Episodios analizados y referenciados
Rick y Morty	<i>Rick and Morty</i>	2013-presente (Serie)	USA	Williams Street Harmonious Claptrap	J. Michael Mendel (temporadas 1–4)	John Rice (temporada 1. Episodio. 9,	Temporada 1. Episodio 9. Cosas necesarias

				Starburns Industries (temporadas 1-2)	Kenny Micka (pilot)	cosas necesarias)	
Padre de Familia	<i>Family Guy</i>	1999-presente (Serie)	USA	Fuzzy Door 20th Television	Shannon Smith Julius Sharpe Kara Vallow	Sin información	No se logró identificar el número de episodio.

Apéndice B. Ejemplo Tabla Descriptiva Elementos Cinematográficos

<p>Animación</p>	<p>Parasyte: The Maxim Título original: Kiseijū: Sei no Kakuritsu (寄生獣 セイの格率)</p>
<p>Características (año de emisión, origen...)</p>	<p>Anime dirigido por Kenichi Shimizu El anime fue creado a partir del manga Kiseijū (1988-1995) creada por Hitoshi Iwaaki. Fue emitida de 2014 a 2015 Las cadenas televisivas con licencia fueron: Nippon Television (japonesa), Sentai Filmworks (US / LA), Animatsu Entertainment (Reino Unido), Hanabee (Australia)</p> <p>Streaming en Internet en inglés:Crunchyroll , HIDIVE (Subtitled & Dubbed) The Anime Network, en español: Crunchyroll (AL y España), HIDIVE (AL) Licencia por: Sentai Filmworks (AL), Netflix (2020)</p> <p>Francia: DVD, Blue-Ray, Italiano en internet, Alemania, Portugal</p>
<p>Sinopsis de la serie</p>	<p>Una nueva especie llega a la Tierra, son parásito que tienen como instinto implantarse en el cerebro humano, comerlo, tomar control de sus cuerpos y alimentarse de los humanos. Shinichi un adolescente de 17 años es infectado por un parásito (Migi), pero éste madura en su brazo no en su cerebro. Tienen que coexistir para sobrevivir, defenderse de los parásitos que parecen humanos y evitar ser descubiertos por los humanos. Shinichi y Migi tratan de comprender los intereses de la otra especie respectivamente y se verán involucrados en la lucha física y filosófica entre los humanos que buscan eliminar a sus nuevos depredadores y los parásitos que tratan de sobrevivir en una situación que ni ellos comprenden.</p>
<p>Sinopsis del capítulo</p>	<p>Cap. 18 Más que humano La policía está persiguiendo a Reiko, ella se encuentra con Shinichi en el parque para darle algo: una reflexión sobre la existencia de los parásitos en relación con los humanos y su hijo. https://www.crunchyroll.com/es/parasyte-the-maxim-/episode-18-more-than-human-668315</p>
<p>Escena/secuencia (tiempo)</p>	<p>Minuto: 00:24- 10:45</p>

Picture (secuencia de fotogramas, de izquierda a derecha, de arriba a abajo)



Descripción de la escena

Tamura vestida de blanco con su bebé en brazos se encuentra enfrente de Shinichi a varios metros de distancia dentro de un parque, está nevando, el suelo es cubierto por una capa fina de nieve.

- *“Me habría gustado discutir varias cosas con ustedes, pero tengo un mal presentimiento, así que hablaré sin extenderme demasiado”*, dice Tamura. (plano entero anterior de Tamura y medio corto posterior de Shinichi, ángulo picado va subiendo desde los pies de Tamura hasta verle el rostro).
- *“Hasta ahora he matado 38 personas”* (plano medio corto Tamura) (al terminar esta frase inicia una música extradiegética, la melodía es tranquila con un sonido metálico como campanas o triángulo, tiene un tinte de misterio).

Shinichi se asombra, asusta y molesta abre los ojos, emite un ruido gutural y por la sien le baja una gota de sudor (plano medio corto Shinichi).

- *“Principalmente como alimento”*, continúa Tamura, *“pero creo que mi récord es pequeño comparado al de los demás”* (plano medio largo de Tamura y entero del bebé, ángulo contrapicado). *“Pude suplir la diferencia con la comida que ingieren los humanos normales”* (plano medio del bebé, casi ángulo cenital, tiene unas manchas de sangre en su ropa, el bebé mira a su madre). El bebé toma con su mano derecha el vestido de Tamura mientras emite sonidos.
- *“Es decir, los parásitos podemos sobrevivir sin comer humanos”* (primerísimo primer plano de

Tamura) – *“También investigué a los humanos”* (plano general un señor corriendo por el parque, transiciona de ángulo picado a normal) *“Lo que somos para ellos”* (plano americano de un señor con traje sentado en una banca del parque, enfrente de él hay un bote repleto de basura) *“y lo que son para nosotros”* (plano americano de dos chicas sonriéndose una a la otra, con su sombrilla caminando afuera del parque) *“Mi conclusión es esta”* (plano medio largo anterior de Shinichi y entero de Migi que se expresa físicamente solo como la mano y un ojo, es discreto pues están en un espacio público) *“somos dos caras de la misma moneda, los humanos y nosotros somos familia”* (plano medio largo de Tamura, entero de su bebé, ángulo normal, se suma a la música una percusión eléctrica aumentando la intensidad de la música) somos los hijos de la humanidad (primer plano de Shinichi) .

Shinichi con molestia incluso enojo, pues frunce el entrecejo con mucha fuerza y algo de desconcierto (pues pasa a abrir mucho los ojos) contesta:

- *“¿Qué?!”* (se mantiene el primer plano anterior de Shinichi) *“¿de qué estás hablando?!”* dice Shinichi mientras hace movimientos con sus brazos, *“¡No seas ridícula!”* (plano general anterior de Tamura y medio largo posterior de Shinichi).
- *“Está bien”*, contesta Tamura, *“esperaba que fuera difícil de comprender, dadas las emociones humanas. Pero...”* (Tamura voltea a ver a su bebé y cambia al plano medio largo del bebe, casi cenital) somos frágiles. El bebé toma el cabello de Tamura y lo jala. – *“No somos más que una forma de vida que no puede sobrevivir sola”* (plano detalle anterior de Tamura y su bebé en brazos, ángulo normal). – *“Así que no nos hostiguen”*. Los ojos de Tamura pasan de ver a su bebé a ver fijamente al frente o sea a Shinichi (plano detalle ojos de Tamura).
- *“¿Hostigarlos?”*, susurra Shinichi, y con voz entre cortada continua, - *“¡mira quien habla!”*
- *“Mmm”*, dice Migi (voz en off), Shinichi voltea a ver a Migi (plano medio corto Shinichi 3/4) Migi pone una expresión apagada y triste entrecerrando un poco su ojo (primer plano de Migi).
- *“Ustedes son algo muy particular, por eso quería contarles mis ideas, ya que estoy en eso les aconsejaré sobre Gotou, el hombre que los persiguió hace poco”*. (plano americano posterior 3/4 de Tamura y general anterior de Shinichi, ángulo levemente contrapicado) *“no lo enfrenten”* (primer plano perfil derecho de Tamura).
- *“¡Gh!”* Shinichi aprieta la mandíbula y frunce el entrecejo.
- *“Si hubieran visto a Gotou desde el principio en lugar de a Miki”*, Continúa Tamura (voz en off) (primer plano perfil izq. de Shinichi) *“probablemente estarían muertos”* (aparece un flashback de Gotou cuando pelearon con él, Gotou se encuentra detenido entre los árboles con las cuchillas que

salen de sus piernas, sus brazos elásticos parecidos a músculos sujetándose de los árboles, tiene sangre en su camisa y pantalón y un ángulo en contrapicado pronunciado).

- *“Es posible”*, contesta Migi, mientras se extiende levemente en el dedo índice colocando un ojo en la punta de éste, Shinichi por un momento ve a Migi y devuelve la mirada a Tamura cuando empieza a hablar.

- *“Es uno de nuestra frágil raza que creé mediante la experimentación”* (voz en off de Tamura) (plano entero anterior de Migi y medio largo de Shinichi), *“pero es invencible”* (plano detalle del ojo derecho de Tamura).

- *“Sabes que te contradices, ¿no?”* contesta Shinichi.

- *“Jmm”* - Mueve los hombros hacia arriba Tamura (plano general de Migi y Shinichi, plano detalle posterior 3/4 desde el cuello a tobillos de Tamura), ella se empieza a reír con una sonrisa leve y ojos cerrados, es una risa entre burlona y dulce (plano medio corto anterior de Tamura). Shinichi se asombra – *“¡Se ríe!”*, se dice en su mente. Está desconcertado, pero algo más le llama la atención pues cambia de lugar su mirada y abre más sus ojos (plano medio anterior de Shinichi). Dos hombres de traje corren en dirección a la cámara, sus pisadas se escuchan. (plano detalle anterior de sus piernas, ángulo en contra picado, nivel del suelo). Shinichi voltea hacia atrás de su hombro izquierdo.

- *“Una cosa más”,* dice Tamura, *“en cuanto al alcalde Hirokawa...”* (plano americano posterior Shinichi y anterior de Tamura, leve contrapicado, la música se calma, con esos suaves sonidos metálicos) Los hombres de traje llegan y rodean a los dos, Tamura ya no pudo continuar con su frase. Dos hombres llegan por el lado izquierdo de Tamura y otros dos por el lado izquierdo de Shinichi unos escalones abajo, pues Tamura y Shinichi se encuentran en la parte alta del lugar, llega el detective Hirama seguido de dos hombres más (plano medio corto de Tamura de su perfil izquierdo y p. general de los hombres de traje).

- *“¿Shinichi Izumi?”* Dice Hirama en su mente, pues no mueve la boca (plano medio corto de Hirama, leve picado).

- *“Creo que ese es el detective Hirama”,* se dice Shinichi en la mente. – *“¿Entonces todos son policías?”*, voltea a ver a los dos hombres de traje (plano medio anterior Shinichi y general de los dos polis a su izquierda).

Hirama que había fijado su vista en Shinichi regresa la mirada a Tamura y ella también se dirige hacia él (plano medio corto posterior de Tamura y general de los tres policías, si quita la música extradiegética).

- *“Una mujer sin identificar, sosteniendo a un bebé”*, se dice mentalmente Hirama (plano americano anterior de Tamura, ángulo contrapicado), *“y un chico que encontró a una víctima de un parásito, pero que luego descartamos como sospechoso”* (la cámara avanza a la derecha hacia Shinichi, es cámara en primera persona de Hirma), *“aunque los hubiéramos visto por separado al seguir un homicidio, no habría sentido tanta convicción...”*

Hirma da unos pasos adelante (plano medio largo).

- *“Shinichi Izumi esconde algo, y ella ¡el parásito, Reiko Tamura!”*, se dice Hirama mientras avanza y los ve (planos medios).

(Se escucha una nota grave de un piano, se empieza a escuchar notas graves como de órgano)

Hirama mira fijamente a Tamura y ella a él (primerísimo primer plano de Tamura).

- *“La ropa del bebé tiene algo de mi sangre...”* se escucha la voz del detective Shirou Kuramori quien fue asesinado por Tamura poco antes, su voz es un recuerdo en la mente de Hirama (plano detalle ojos de Hirama, otra nota grave de un piano-sonido extrediegético, la nota grave se alarga pero más tenue), vemos al bebé con manchas de sangre en su ropa (plano detalle del bebé centradas las manchas) de fondo se escucha un piano con notas graves y un sonido estático de suspenso. Se mantiene la escena quieta todos detenidos, vemos desde arriba cada grupo separado unos de otros (gran plano general de todos, casi cenital).

Se suman tres personas más al lugar, uno llega por el lado de Tamura y otros dos llegan por atrás de Hirama.

- *“¡Esperen!”* dice Hirama a los policías recién llegados, levantando su brazo horizontalmente hacia ellos. *“¡No se acerquen!”* (plano medio largo Hirama y americano de los policías de fondo) vuelve a ver a Tamura

- *“Tamura san...”* (plano medio Hirama) *“Eres Reiko Tamura-san ¿Verdad?”* (nota grave del teclado) Tamura lo ve sin expresión alguna.

- *“No”*, responde ella con tranquilidad (plano medio posterior Hirama, Tamura se encuentra enfrente de él cuerpo entero, ángulo leve contrapicado)

- *“¡Acabas de matar a un hombre llamado Kuramori!”* Le dice con voz fuerte a ella y levanta el brazo para señalarla (plano medio largo anterior de Hirama y un policía detrás).

Shinichi se asombra, ve a Hirama y luego a Tamura (plano medio largo)

- *“No sé de qué habla”*, contesta Tamura (plano medio contrapicado)

- *“Le preguntaré a alguien más”* (plano medio Hirama) ¡lkeda-kun!

-ah, emite un sonido de sorpresa Shinichi (plano medio posterior Shinichi y general de Hirama,

Tamura y dos oficiales).

- *“¿Qué haces aquí?”* Shinichi empieza a buscar a su alrededor mientras Hirama sigue hablando
- *“Nos conocimos antes, me recuerdas, ¿no?”* (voz en off de Hirama) Shinichi se señala así mismo para ver si es a él a quien se dirige (plano medio largo Shinichi).
- *“Si eres el mismo de esa vez, deberías recordar mi nombre, ¿quién soy, Ikeda-kun?”* (plano medio largo posterior tres policías y de fondo Tamura, el bebé y Shinichi).
- *“No estoy seguro de que usted recuerde mi nombre, Hirama-san”*, responde Shinichi con cara de confusión (plano medio Shinichi).

Hirama sonrío (primerísimo primer plano Hirama) – *“Parece que él es humano”*, le dice a sus compañeros, los demás afirman con la cabeza (plano medio de los tres policías, se deja de escuchar la música de órgano/piano)

- *“Luces muy tranquila, Tamura-san”* (plano entero anterior policías, plano medio corto lateral Tamura), continúa Hirama
- *“Creo que me confunden con alguien”* (plano medio de Tamura), ella le contesta.
- *“A esta distancia”*, dice Hirama mientras mete su mano al bolsillo (plano detalle corbata, mano y bolcillo de Hirama), *“incluso esto podrá acertar”*. Hirama saca una pistola y apunta a Tamura se escucha la fricción de su mano con la pistola (plano medio anterior de Hirama, contrapicado, plano medio corto de un policía al fondo).

Los demás policías imitan a Hirama, cada quien en su posición (plano medio largo tres policías y Shinichi escaleras arriba plano entero) son tres frentes apuntando a Tamura, sus dos costados y un grupo cerca de Shinichi.

- *“¡Eso no es gracioso!”* grita Tamura con desesperación, *“¡¿Están locos?!”* (gran plano general de todos).
- *“Lo lamentaré si me equivoco, pero me temo que no hay opción, no puedo arriesgarme a acercarme”* (plano americano de Hirama y entero de dos policías de fondo) *“¡Todos manténganse atentos cuando dispare! ¡tomaré toda la responsabilidad!”* (primer plano de Hirama, con la pistola y su ojo derecho centrados en la gráfica).
- *“¡Deténgase por favor! ¡¿qué están haciendo!?”*, grita Tamura con voz chillona.
- *“Hi-Hirama-san”*, tartamudea uno de los policías detrás de Hirama mientras bajan un poco las armas dubitativamente, tienen resbalando una gota de sudor en su cara, lo que significa nerviosismo, evidentemente están dudando de dispararle a la mujer que tienen enfrente.

Hirama dispara (plano detalle de la pistola de Hirama), se escucha el disparo seguido de su eco en el

parque, muchas aves oscuras salen volando de las copas de los árboles (plano de copas de los árboles, contrapicada).

Murano (la pareja de Shinichi, está en el parque) respinga al escuchar el disparo se voltea para ver hacia la dirección de donde provenía el disparo (plano medio largo posterior de ella, de fondo está una masa de árboles, que transiciona a plano medio posterior en picado hacia la dirección que volteó).

Shinichi se encuentra viendo a Tamura pasmado con su brazo izquierdo levemente levantado, como queriendo detener algo, Tamura sigue sosteniendo a su bebé en brazos (plano entero Shinichi, detalle de torso de Tamura y entero del bebé) Los policías están atónitos, con sus pistolas a la altura de su pecho, con cara marcada por la angustia, la tensión y el asombro, no sabría exactamente qué emociones expresan.

- *“Bien hecho”*, dice Tamura, mientras vemos de cerca un agujero en su frente (plano detalle) y al alejarse la cámara, vemos su rostro con una casi imperceptible sonrisa.
- *“Tenía razón”*, escupe la bala mientras se le cierra el agujero en la frente (plano medio corto). La bala cae por los escalones y llega rodando a los pies de Hirama (planos detalle, sonido metálico).
- *“¡Disparen! ¡Disparen!”* grita Hirama apresuradamente y con tensión, pues su entrecejo y ceño está fruncidos, el policía detrás de él hace caso, se escuchan las pistolas siendo posicionadas (plano medio, contrapicado).
- *“¡No!”* grita Shinichi, cierra sus ojos con fuerza y da un paso hacia adelante y hace un movimiento de su brazo con mucha fuerza (plano medio largo). – *“¡El bebé es humano!”*, grita cuando se escuchan los primeros disparos provenientes detrás de Tamura, ella baja su rostro levemente mientras le dan las balas en su espalda y salpica sangre. (plano medio Tamura, plano entero de dos policías). Los demás policías se suman a dispararle (plano medio largo de tres policías).
- *“¡Izumi Shinichi, aléjate!”* Grita Hirama (voz en off), Shinichi se cubre la cara con las manos, Tamura tiene dos agujeros en la espalda, está viendo en dirección a Shinichi, su vestido blanco se va tiñendo en un rojo suave acuoso y siguen los disparos (plano americano de Shinichi, plano detalle torso posterior de Tamura).
- *“¡Shinichi! ¡aléjate!”* grita Migi, su ojo ahora ubicado entre el dedo pulgar e índice ve a Shinichi (primer plano de Migi, primerísimo primer plano posterior de lateral izquierdo de Shinichi).
- *“Pero...”* dice Shinichi con voz forzada (plano medio corto Shinichi)

Tamura ve a su bebé, mientras sigue recibiendo las balas (plan americano), su cabello negro lo transforma en un semi capullo elástico grisáceo claro que envuelve al bebé, solo dejando

descubierto una parte frontal desde la que se alcanza a ver al bebé, las balas rebotan al chocar contra el cabello (plano detalle torso superior anterior de Tamura, ángulo normal).

El bebé tranquilamente se chupa el dedo, mientras las balas no logran alcanzarlo (plano medio del bebe, ángulo picad, casi cenital), unas balas caen al piso cerca de los pies de Tamura (plano detalle piernas de Tamura).

Murano sigue parada, con el torso torcido viendo hacia donde provienen los disparos- No puede ser... (voz interna) (plano americano lateral izquierdo), Murano está angustiada, mantiene su mano derecha empuñada pegada a su abdomen. –*“Es imposible”* (plano medio largo) Se ve un recuerdo, de los pasillos de su escuela llenos de sangre. - No estás involucrado, ¿verdad, Izumi-kun? (plano general, sin personas). Ella recuerda cuando Izumi la carga para sacarla de la escuela. – *“Izumi kun no puede estar ahí!”*, grita en su cabeza mientras la agita abrazándose sus brazos y sale corriendo para alejarse de ahí (plano medio Murano, transita de anterior a perfil derecho). *“¡No! ¡ya basta! ¡ya basta!”* grita en su interior (plano detalle de sus piernas), pero aminora su trote hasta parar a pocos pasos de la salida del parque (plano entero posterior), Un suspiro se le escapa, (se produce un silencio total) Kana le pone la mano en su hombro, está iluminada y borrosa, un fondo amarillo anaranjado llena el fondo, mientras se escuchan a lo lejos las detonaciones (plano medio de Murano y Kana).

Murano se da la vuelta, se escucha su respiración (plano medio transita de lado posterior a anterior) Por lo mientras vemos a Tamura pequeña a lo lejos, cubriendo a su bebé y cada vez más manchada de rojo (plano entero de Tamura, plano medio corto posterior de Shinichi).

- *“¿Qué pasa? ¿por qué no contraataca?”* dice Migi, quien está viendo desde la palma de la mano a Tamura igual que Shinichi (plano entero de Migi, medio de Shinichi).

Tamura empieza a caminar con dificultad en dirección de Shinichi, la nieve se está manchando de rojo, en sus piernas escurre sangre de un color sólido (plano detalle piernas de Tamura).

Hirama y el resto siguen disparando, mientras camina (Plano general de Tamura, plano medio posterior Hirama).

- *“Se acerca, debe de tener una razón”*, dice Migi con voz acelerada, *“¡retírate, Shinichi! ¡Huye!”* (plano entero de Migi, medio de Shinichi).

Tamura mantiene su paso lento, apenas se ve el bebé entre su cabello y se escucha cómo impactan y atraviesan su piel las balas (plano medio largo)

- *“Shinichi...”* (voz mental de Tamura) (plano detalle ojos de Tamura que ven fijamente a Shinichi).

Shinichi tiene una postura dudosa y tensa, empieza a moverse ligeramente hacia atrás, se escuchan

como sus pies se mueven (plano medio largo).

Tamura abre los ojos bastante al ver que Shinichi retroceder. – *“Espera Shinichi”*, dice en su interior con cierta angustia, no puedes irte ahora (plano detalle ojos de Tamura) *“¿cómo puedo...?”* (voz mental en off) (plano detalle piernas de Shinichi) *“¿cómo puedo apelar a tu humanidad?”*, piensa Tamura (Voz mental en off) mientras Shinichi ya se está dando la vuelta y viéndola de reojo (plano medio lateral Shinichi). De nuevo los ojos de Tamura se abren para después cerrarse suavemente (plano detalle). Shinichi se detiene y vuelve a voltearse en dirección de Tamura, su cara muestra asombro (plano medio). Tamura transformó su rostro en el rostro de la madre de Shinichi, un rostro tranquilo, dulce con una sonrisa tenue (plano medio largo).

- *“Shinichi...”* repite Tamura en su mente con insistencia y premura, como un suplico (primer plano). Shinichi queda pasmado por un momento. – *“Mamá...”* dice en voz baja y triste (plano medio corto).

- *“¡Que no te engañe, Shinichi! ¡es una trampa!”* le grita Migi, ahora sí se ve una boca visible en Migi (primer plano Migi). ¡Recuerda el hoyo en tu pecho! Migi le alza la voz Shinichi y se mueve, moviendo todo el brazo hacia su pecho (voz en off de Migi) (plano medio largo Shinichi). Tamura sigue caminando hacia Shinichi (plano medio largo) La mirada de Shinichi tiembla, sujeta a Migi y lo retira de su pecho. – *“No...”* (plano medio largo de Shinichi, plano medio de Migi).

- *“¡Alto!”* grita Hiram levantando su mano. – *“¡Alto al fuego!”*, insiste dirigiéndose al otro grupo de policías a su derecha (plano americano de Hiram y dos policías) *“¡Alto!”* vuelve a gritar. – *“Le darán al chico!”* (plano americano de Hiram y los cuatro policías que estaban a su derecha, se dejan de escuchar los disparos). – *“Algo pasa”*, dice con voz grave y baja (primer plano Hiram, ángulo picado).

Tamura y Shinichi se encuentran uno enfrente del otro a escasos pasos, hay un silencio (plano general Tamura y Shinichi, plano americano posterior Hiram, ángulo contrapicado).

- *“Estuve pensando por mucho tiempo”*, comienza a hablar Tamura (plano americano de perfil de Tamura y Shinichi, derecho e izquierdo respectivamente). – *“¿Por qué propósito nací en este mundo?”* (plano detalle de las piernas ensangrentadas de Tamura). Inicia una melodía tranquila el tema musical de la serie, con un piano tranquilo – *“Cuando resolvía una pregunta, otra más aparecía”*, baja un poco la vista al terminar esta frase. – *“Buscaba el principio, buscaba el final”* (plano medio). *“Estuve caminando y pensando sin parar”* (voz en off, primer plano de Migi). – *“Tal vez nada cambiaría sin importar lo lejos que llegara, no importaría si debía detener mi viaje”* (plano americano de todos los policías escalones abajo, movimiento lateral horizontal de la cámara). –

“Aunque me dijeran que todo había llegado a su fin, lo aceptaría” (voz en off, plano medio Shinichi). Tamura empieza a quitar la protección del bebé que formó con su cabello, volviendo a su longitud y color negro de aspecto humano, recobra su forma – *“Pero aun así, encontré otra respuesta a mi pregunta”* (plano detalle pecho de Tamura, el bebé apenas se ve su cabeza pegado a su pecho y la cámara va bajando mientras dice esta frase, quedando el bebé en el centro de la gráfica).

- *“Shinichi este niño, al final no le hice nada”*. Tamura extiende sus brazos hacia Shinichi con el bebé en manos. – *“Es un niño humano normal”*, dice. Shinichi voltea a ver al bebé y extiende sus brazos para cargarlo (plano americano de Tamura y Shinichi). – *“Que lo críen manos humanas, para que tenga una vida normal”*. El bebé toma el cabello de Tamura y juguetea un poco con él (plano entero del bebé, ángulo cenital, plano detalle de las manos de Tamura y Migi/Shinichi) Tamura lo suelta y quita con delicadeza la mano del bebé que sujetaba su cabello (plano detalle) El bebé ya en brazos de Shinichi no deja de ver a su mamá- *“De acuerdo, no te preocupes”*, dice Shinichi (plano medio largo Shinichi, plano entero bebé). – *“Gracias”*, dice Tamura, con una dulce sonrisa y una voz suave y dulce. (plano medio largo)

- *“¡¿Gracias?!”*, dice para sí mismo Migi desconcertado (primer plano de Migi, abre su pupila).

- *“Hace poco me reí a carcajadas frente al espejo como una humana”*, afirma Tamura mientras ve a su derecha a lo lejos, con una sonrisa y una voz suave (plano medio largo anterior de Tamura, posterior de Shinichi).

- *“No estuvo mal”*, termina de decir al regresar su rostro hacia Shinichi con cara placentera, antes de empezar a caer al suelo (primer plano). Tamura cae de espaldas al suelo (plano americano anterior de Shinichi, entero del bebé, medio Tamura) (sonido del suelo) Shinichi queda parado con el bebé en brazos (plano americano anterior de Shinichi, entero del bebé), Tamura esta tendida boca arriba, desde el cielo se ven sus pisadas y el camino de manchas de sangre hasta llegar a Shinichi (gran plano general, ángulo picado), la nieve sobre la que está tendida Tamura se empieza a teñir de rojo, se pinta del tono de la sangre en su vestido, un rojo diluido, como acuarela, su sonrisa se mantiene mientras su piel se seca, como una flor marchita (plano detalle torso superior y mentón de Tamura perfil derecho, ángulo levemente en picado).

Hirma está estupefacto, viendo la escena. – *“¿Está muerta?”* (plano medio Hirma y dos policías de fondo).

- *“Está muerta”*, dice incrédulo Shinichi, viendo hacia ella (plano medio, ángulo contrapicado).

- *“Imposible, ¿Por qué? Pudo pelear de haberlo querido”* (primer plano de Migi).

Tamura yace totalmente seca, con el cuello y rostro arrugado, con un rostro tranquilo. – *“Incluso*

	<i>huir</i> ”, agrega Migi.
Personajes (animales/animalizados/animados) Identificar: -Personajes animales o animalizados (humanos y no humanos) -Características físicas y psicológicas -Relaciones entre los personajes	Shinichi Migi Reiko Policías... Hiroshima... Murano... Aves... Personas en el parque... (Aquí se hace un perfil parecido al que se hizo en el apartado de análisis de personajes)
Narrativa Identificar: -El papel del personaje en la narrativa -Desde qué miradas se construye la historia -Causas de sucesos y acciones	-El papel del personaje en la narrativa Reiko: le entrega información a Shinichi y a Migi, trata de buscar en ellos, en especial en Shinichi, un aliado para la coexistencia de parásitos y humanos. Les trata de hacer notar la vulnerabilidad de los parásitos. -Desde qué miradas se construye la historia, Shinichi, Migi, Reiko, Hiram- todos tienen momentos desde donde compartimos su mirada, e influyen directamente en la narrativa. La voz No diegética de la mente de estos personajes nos acerca a su mirada, los espectadores sabemos algo que los demás personajes no. También está la voz diegética de Murano, pero ella no influye en el curso de esta historia. La mirada del bebé no se incluye, pero su voz se incluye, es un sujeto que está siendo afectado por la situación y afecta todo el entramado de esta escena, está en el medio de todos los sujetos reunidos en la escena, su presencia influye el curso de la narrativa. -Causas de sucesos y acciones La causa de que Reiko esté en el parque es porque el detective Kuramori raptó a su bebé, él la convocó ahí y ella fue a buscarlo, aprovechó para convocar a Shinichi a ese lugar y platicar. Hiram también está ahí a causa de ese detective pues también le dijo que fuera al parque. Reiko elige dar su bebé a Shinichi para que sea cridado por humanos. Ella es la causa de que Shinichi pueda sanar su agujero en el pecho y su incapacidad para llorar, al convertir su rostro en su madre. Decide no luchar, ni vivir más. Las palabras y reflexiones que le comparte a Shinichi influyen directamente en él a lo largo de la serie en empatizar más con los parásitos. También influye en que Hiram vea una cercanía entre humanos y parásitos, esto se nota en un capítulo en el que se planea cazar a los parásitos, el considera que deben considerarse ciertos aspectos humanos en ellos para entenderlos. Detective Hiram: se encarga de perseguir a los parásitos, es quien dispara primero a Reiko y da la orden de

	<p>matarla, también evita que le disparen a Shinichi. Migi: no influye tanto en esta escena, escucha a Reiko, también recibe al bebé y trata de evitar que Shinichi se acerque a Reiko sin lograrlo.</p>
<p>Análisis de la gráfica Identificar:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los espacios donde ocurre la historia -Relación entre el sujeto y el espacio -Relación entre luces y sombras, espacio y sujetos -Relación entre planos y personajes -Colores 	<p>-Los espacios donde ocurre la historia: parque en la ciudad, es un día nevado -Relación entre el sujeto y el espacio: los humanos y parásitos transitan en él, es un espacio público, recreativo, muy amplio, con vegetación. Las aves viven en las copas de los árboles. Se tiene mucha movilidad en ese espacio. -Relación entre luces y sombras, espacio y sujetos: nada que destacar -Relación entre planos y personajes: hay un constante cambio de planos, la cámara se posiciona desde el lugar de los distintos personajes principales (Hirama, Migi, Reiko y Shinichi). Al ser un espacio abierto, donde hay muchos sujetos, en el que la nieve tiene cierto rol, hay varias escenas cenitales en donde vemos el gran plano, la gran escena. Un parásito con un bebé en brazos en medio de hombres armados. - Colores: Los puntos más resaltables en esta escena son el color blanco que la inunda. El blanco sumado a la actitud calmada de Reiko, desde mi mirada occidental, convocan un ambiente de paz y calma, desde la cultura japonesa el color blanco se utiliza como luto, es tradición vestir de blanco el cuerpo de quien murió. Es decir, también denota muerte. Es un día de luto y paradójicamente en calma a pesar del acribillamiento. La nieve y la vestimenta blanca de Reiko son manchadas con su sangre al ser acribillada, pero es un rojo diluido, se recorre como una acuarela, es un asesinato inundado por la quietud de Reiko. Ella es la protagonista, ella ocupa la centralidad de esta escena, la nieve es una extensión de su vestido blanco. En un día frío, ella desborda calidez maternal. El centro de ella es el bebé que sujeta en el pecho, el bebé es parte central también.</p>
<p>Análisis de movimiento Identificar:</p> <ul style="list-style-type: none"> - ¿Cómo se mueven los animales/animalizados, hay diferencias entra la cualidad del movimiento, en qué situación y espacio? -Expresiones corporales -Movimiento de la cámara y planos 	<p>No hay diferencias en la calidad de movimiento</p> <p>Todos los personajes principales muestran expresiones faciales y corporales, quien es menos expresiva es Reiko, pero al final muestra varias expresiones faciales, especialmente una sonrisa y cierta felicidad.</p> <p>Los policías restringen el movimiento de Shinichi y Reiko.</p> <p>El cambio de planos como ya se señaló antes es constante y suele enfocar a quien habla o piensa en el momento o se pone detrás de éste.</p>
<p>Análisis de Sonido Identificar:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El acribillamiento son sonidos diegéticos -Mientras no hay música hay un sonido como un murmullo del viento o la ciudad, como una

<p>¿Qué y quien se escucha, en dónde y cómo?</p>	<p>constante estática. - Migi, Shinichi, Reiko y Hiramata tienen diálogos con voces en sus mentes, nos acercan a su interior, a su sentipensar. Nos dan elementos que los demás personajes no perciben, solo quien piensa y los espectadores.</p>
<p>Razón por la que se me hace interesante esta escena</p>	<p>Me interesa las relaciones entre parásito, humano bebé, humano parasitado, parásito en simbiosis. Ryoko experimenta y reconoce emociones como preocupación/amor (no sé), felicidad (cuando ríe) y agradecimiento. Aún ella siendo muy antropomórfica marca un antecedente para ver que los animales no humanos pueden ir experimentando diferentes emociones. Ella se reconoce como pariente de los humanos, plantea otras formas de existir en cuanto alimentación y pide por empatía hacia los de su especie. Además, las palabras que pronuncia Reiko le resuena a Shinichi en varias ocasiones, cuando los parásitos están siendo exterminados en la alcaldía y cuando mata a Gotou, este regresar a esas palabras marca una intención de hacernos pensar constantemente en la fragilidad y el deseo de vivir que tienen los parásitos, invita a no ser insensibles con su realidad y a su condición como seres que interactúan de diversas formas en el mismo planeta. El bebé es otro ser liminal en las relaciones, es familia directa de un parásito.</p>