

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ARTES ESCÉNICAS



**El uso de animales como personajes dentro de las representaciones escénicas
posdramáticas**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL
GRADO DE BACHILLER EN ARTES ESCÉNICAS
CON MENCIÓN EN TEATRO**

AUTOR

Carbajal Silva, Mayra Valeria

ASESOR

Casallo Mesias, Víctor Francisco

2020

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo problematizar el uso de animales-no humanos dentro de las representaciones escénicas posdramáticas. Se pretende analizar distintas premisas y conceptos con respecto a la posmodernidad y el teatro posdramático, así como utilizar las nociones de la bioética para situar al animal-no humano dentro de las nociones del hombre. Por último, el análisis ha llevado a una crítica de una puesta en escena realizada en el 2005 por Carnicería Teatro.

ABSTRACT

The present work aims to problematize the use of non-human animals within post-dramatic stage performances. The aim is to analyze different premises and concepts with regard to modernity and post-dramatic theater, as well as to use the notions of bioethics to place the animal-non-human within the notions of man. Finally, the analysis has led to a critique of a staging carried out in 2005 by Carnicería Teatro.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| 1. La noción de ética en la posmodernidad..... | 5 |
| 2. Una ética responsable para preservar la vida animal..... | 6 |
| 3. La posmodernidad en el teatro o el teatro posdramático..... | 9 |
| 3.1. El cuerpo | 9 |
| 3.2. El animal en escena..... | 11 |
| 4. A modo de conclusión. | 13 |
| Bibliografía..... | 16 |

El uso de animales como personajes dentro de las representaciones escénicas posdramáticas

A partir de los conceptos posmodernos en el arte, dichas tendencias han sido aplicadas en el teatro creando, así, el posdrama, que sitúa al teatro en las nuevas representaciones artísticas y performáticas en una mezcla de manifestaciones y sensaciones. Uno de los elementos del posdrama es la reflexión sobre el manejo del cuerpo del artista o del performer en las manifestaciones. No obstante, en la actualidad, es probable que ya no solo se maneje el cuerpo del artista o del performer sino, también el manejo de otros cuerpos como el del animal-no humano.

Estas inmersiones en el campo de las artes escénicas de los animales-no humanos entran en un conflicto ético al involucrar la vida de seres a los que su autonomía y la capacidad de elección –la cual será mencionada a lo largo de estas páginas- no ha sido consultada por la omisión de consideración que se le ha tenido a lo que el animal podría o no estar sintiendo, sean nervios, miedo, fatiga, etc.

Observando de manera crítica la introducción del animal-no humano en la escena contemporánea se analizarán el uso de este como personaje dentro de las representaciones escénicas posdramáticas; así mismo, analizando de manera crítica la posición de la teorización de Hans-Theis Lehmann con respecto a esta aproximación de dicha tendencia y las consideraciones éticas que involucran el uso de tales animales.

Uno de los motivos para realizar esta investigación, se centra en comprender la introducción del cuerpo animal en *Accidens* (2005) de Carnicería Teatro, representado por Rodrigo García. Esta puesta se enfoca en la interpretación de un hombre que mutila a una langosta de mar en escena. La representación es real y termina en la cocción del animal para ser consumido como alimento. Nacen cuestionamientos con respecto a la crítica empleada por el grupo teatral al exponer esta cuestión ante el público y la veracidad que tiene en tanto a la práctica en la vida real. No obstante, con esta investigación no se pretende calificar esta ni ninguna obra escénica en sentido de si tal es buena o mala y, mucho menos, de sancionar el involucramiento de los animales que directores y actores han decidido colocar en escena. Se limitará, como ya se mencionó a su enfoque crítico y analítico.

Del mismo modo, se busca responder a la pregunta que abarca toda la investigación: ¿en qué consiste la responsabilidad del artista escénico frente al desenvolvimiento del cuerpo ajeno, en este caso, el de un animal-no humano, en las representaciones posdramáticas? Así para esquematizar la investigación se tomarán en cuenta las nociones de ética posmoderna, el teatro posdramático, las buenas prácticas con respecto a los animales propiciados por humanos, el cuerpo y la idea de *lo animal*.

1. La noción de ética en la posmodernidad

En su libro, *Ética posmoderna* (2009) Zygmunt Bauman conceptualiza la ética posmoderna haciendo referencia al desenvolvimiento del individuo en la actualidad con respecto a lo que ahora se conoce como posmoderno. La razón por la que se ha decidido abarcar la ética en nociones de este autor es debido a que cuestiona los ideales de moralidad que en la era moderna fueron legitimados y que, probablemente hoy en día aún sigan siendo ideales referentes para el supuesto óptimo desenvolvimiento del individuo.

Para Bauman los ideales de modernidad no extendían la práctica autoanalítica de la moralidad y, con ello, asegura que los regímenes instaurados de vigilancia de un individuo pertinente solo propician una idea de parroquialismo en que se aceptan ideas por el hecho de que se está siendo observado y porque, como seres incapaces de autocriticarnos, no podremos ser capaces de discernir entre lo que es correcto y lo que no lo es.

Sin embargo, la premisa de posmodernidad no alude a un sentido de temporalidad en el que se aceptaría la era moderna como una época pasada que se deba superar sino que se utiliza el prefijo “pos” para aludir a la intención de que es necesario cuestionar los estatutos y regímenes que se instalaron entonces y que sería mucho más favorable para la humanidad demostrar su imposibilidad (Bauman, 2009)

Con respecto a esta imposibilidad de la práctica de la moralidad moderna, el autor afirma que es preciso aceptarla y evitar su resolución. En caso ello no se hiciese se podría caer en posibles incongruencias al negar cómo la moral del humano se forma. Las afirmaciones que se recogen del libro son siete, no obstante, se rescatan las siguientes para precisar la moralidad del ser humano con respecto a sus acciones: El ser humano es ambivalente, es decir que tiene la capacidad de poseer diferentes cualidades de valores y no

es precisamente ni bueno ni malo como, probablemente, se estipula en la visión cristiana en que la libertad que el individuo posee es permitida, no obstante, que será utilizada para caer en equivocaciones. Un ejemplo de ello, es la leyenda de Adán y Eva. Los fenómenos morales no pueden ser representados en normas a seguir paso a paso, debido a que varían de manera constante. Además, si se acepta ese tipo de regularización el individuo caería, como se mencionó anteriormente, en una responsabilidad a la norma y no en una responsabilidad al otro (Bauman, 2009), de esta manera, también se perdería el sentido de intersubjetividad. La moralidad es aporética, no debe resolverse y no es necesario hacerlo, sumándole a eso que siempre estará llena de contradicciones (Bauman, 2009). La moralidad no es universal, no en el sentido de que sea necesario aceptar las costumbres de diferentes comunidades sino que dentro de todo fin moral existen impulsos no morales (Bauman, 2009) Y, por último, la moralidad no es medible y es, de esta manera, un punto de partida del yo moral y no un fin. (Bauman, 2009).

Estas premisas apoyan al ser humano en su desenvolvimiento y comportamiento con respecto a otros seres humanos a su alrededor. Sin embargo, las características de la moralidad posmoderna expuestas anteriormente sirven, del mismo modo, para involucrar la responsabilidad con el otro animal-no humano, ya que posiciona al ser humano dentro de un espacio en el que su libertad no es reprimida, sin embargo, le otorga una responsabilidad consciente con respecto a los demás, una responsabilidad que parte desde él mismo.

Para fines de esta investigación y porque abarcar el completo de afirmaciones de Bauman extendería el objetivo que se ha planteado, interesa en este análisis la ambivalencia del individuo, la no universalidad de la moral y la responsabilidad moral como punto de partida de todo acto moral de cada ser humano.

2. Una ética responsable para preservar la vida animal.

El ser humano ha marcado una diferencia en las propias concepciones que posee con respecto a sí mismo en contraste a las especies que lo rodean. De esta manera, también ha negado las capacidades de otros seres de poder sentir alguna especie de dolor o emoción. En otras palabras, ha entablado una relación entre él y el resto del hábitat en el que se encuentra de manera jerarquizada, en el que él es el eje único de todo desenvolvimiento.

Con respecto a la negación de dichas capacidades y el hecho de que el ser humano solo haya podido validar las suyas se puede tomar de ejemplo las pruebas en animales en favor al desenvolvimiento del hombre (Henríquez R., 2014), que son bastante útiles y, hasta el momento, una de las estrategias más precisas para no invadir el bienestar del ser humano, ya que se comparten similitudes en el sistema que conforma el cuerpo de cada especie. Este es un comienzo para cuestionar la manipulación del cuerpo del animal en distintos ámbitos, como también se podría considerar de ejemplo la inmersión del animal dentro de las representaciones artísticas como las obras de teatro o performances.

De esta manera, Alfonso Henríquez (2014) sostiene el efecto de la dualidad filosófica en dos ideas como la ruptura óptica, que es la separación entre hombre y animal y el dualismo ontológico, que es la diferencia de la materia y la consciencia. La segunda es la gran diferencia de la que el hombre se ha sostenido a lo largo de su desenvolvimiento durante el tiempo que ha tenido uso de razón. Al animal se le considera un animal no sintiente y por lo tanto carente de raciocinio dentro de los argumentos de las jerarquías de hombre. Sin embargo, si se vuelve a considerar lo antes expuesto por Bauman, el ser humano y el animal-no humano, comparten no solo algunas similitudes en sus composiciones físicas sino también que el raciocinio no se encuentra siempre presente.

A lo anterior, también se le suma, el ideal cristiano que profundiza la separación y jerarquización. Se podría decir que todas las vidas son sagradas (Henríquez R., 2014), pero no todas las vidas porque los animales no entran dentro de la idea de una composición sacramental, así como el hombre que ha perdido toda dignidad como robar, matar, violar o mentir. Aquel que pierde dignidad, es comparado con un animal o una bestia. En concordancia con Bauman, los parámetros cristianos pareciera que hasta el momento han limitado el desenvolvimiento no solo de los animales-no humanos, sino también de la moral del mismo individuo humano. Sin embargo, recriminarle al cristianismo los pesares en los que se ve el individuo humano actual sigue sin ser la finalidad de este análisis.

La siguiente idea puede ayudar a resolver la problemática: todas las especies se han podido adaptar a un ambiente y han podido sobrevivir a este (Henríquez R., 2014). Además, otra teoría reforzadora es la filosofía de Martha Nussbaum que plantea que todo ser viviente posee capacidades que debe desarrollar. En caso que un ser vivo no sea permitido de ello, se

estaría erradicando toda libertad de dignidad a este ser (Martin, 2012). Es decir, que todo animal, humano y no-humano, ha sido capaz de desarrollarse de manera completa en el ambiente en el que se encuentra. Es por esta razón, que se puede considerar que el ser humano y el animal-no humano se encuentran en una misma posición en la que ambos poseen una vida digna y plena para desarrollar.

La separación del ser humano del animal-no humano abre las siguientes problemáticas: el ser humano niega su misma dignidad por el hecho que ha provenido de la misma manera que todos los animales provienen, desde la teoría del evolucionismo; y que afirma las debilidades del mismo ser humano al eliminar a tales animales e incapacitarlo,s ya que, según lo mencionado por Henríquez y considerando la filosofía de Martha Nussbaum, el desarrollo de cada ser es posible de manera autónoma. Los límites que el ser humano le ha colocado a otros seres vivos, se encuentra en relación a lo que menciona nuevamente Bauman y que se refuerza en razón a Henríquez sobre algunas doctrinas cristianas: es el mismo ser humano quien ha hecho la diferenciación entre animal y hombre. Por último, la agencia moral se desligaría de los procesos biológicos (Henríquez R., 2014). La última problemática se reforzaría con los argumentos de Bauman que afirman que la moralidad también contiene impulsos no morales y ellos no significan impulsos malos.

En relación a lo anterior, según Martha Nussbaum el maltrato y relego hacia los animales tendría que ver con un tema de falta de justicia (Henríquez R., 2014). Y si la justicia, según Hortal, es el medio al que se apela cuando ya no es posible utilizar los principios de beneficencia, no maleficencia o autonomía (Hortal, 2002), quiere decir que al ser animal-no humano no se le está permitiendo desarrollar sus capacidades dentro del hábitat en el que se encuentra.

No obstante, para la idea de las capacidades de Nussbaum que argumentan el desarrollo autónomo de los animales y que en tanto ellos no puedan desarrollarse se encuentran aquellos que deben propiciar ese desarrollo, existe una crítica importante que realiza Sara Martín (2012): aún dentro de las especies de los animales no-humanos existen jerarquizaciones y las concepciones de justicia social global solo las acrecentarían; además que la capacidad de desarrollo del animal ante su falta de razonamiento cuestiona la idea de que él mismo pueda desarrollarse de manera autónoma si este no lo es.

Estas críticas al sentido de justicia y el reconocimiento de las capacidades del individuo-no humano también rebatirían las ideas propuestas anteriormente de Alfonso Henríquez sobre la capacidad de adaptación de todos los animales y su autonomía, percibiendo, así, al animal como un ser incapaz y, de esta manera, al mismo ser humano. Sin embargo, Sara Martín (2012) ofrece sugerencias interesantes con respecto al autoanálisis del individuo para propiciar los principios de no maleficencia y beneficencia de aquel otro animal-no humano, en que se apela al sentido común para la preservación de cualquier ser vivo para evitar su sufrimiento. Esta autocrítica que propone puede, del mismo modo, concordar con nociones de moralidad reflexiva de Bauman.

El punto crítico de estas cuestiones es la consideración del proceso alimenticio de cada ser. Frente a ello es donde se encuentra la obra *Accidens* (Carnicería, 2005) y la crítica al consumo de animales. Este consumo conlleva a un voyerismo de parte del consumidor. Es decir, este animal no solo será consumido para que el ser humano pueda conseguir nutrientes y satisfacer las necesidades de alimentación para una vida sana y plena. Este voyerismo puede ser relacionado en el teatro. Más adelante se tratará según la teorización de Hans-Theis Lehmann.

3. La posmodernidad en el teatro o el teatro posdramático.

Si la posmodernidad en palabras de Bauman es una reestructura o imposibilidad de aquella modernidad a la que se alude, se podría decir, entonces que el teatro posdramático es una reestructuración o intento de probar la imposibilidad de aquel teatro clásico o aristotélico en el que la estructura era precisa y exacta, y en el que todo pertenecía a un orden específico. Sin embargo, el hecho de que el teatro haya cambiado de tal manera para cuestionarse a sí mismo y proponer otros sistemas de representación es bastante anterior, incluso a los años en que Hans-Theis Lehmann (2013) llegase a teorizar esta tendencia el siglo pasado. No obstante, en esta investigación se optará por tal teorización, ya que aborda aspectos sobre el cuerpo y la utilización del animal en el teatro, que aporta a la finalidad del análisis.

3.1. El cuerpo

Según Lehmann la escena ya no representa el mundo real, representa otro mundo con un tiempo propio y reglas propias. Esto justifica el ideal del teatro posdramático de

corporalizar en el sentido de que ya se pueden aceptar otros tipos de cuerpos, por un lado y, por otro lado, el cuerpo atiende a otro tipo de lenguaje. Por este aspecto, quiere decir que toda acción se inicia desde el punto central del mismo cuerpo (Lehmann, 2013).

De igual manera, el cuerpo funciona como una especie de cuestionamiento al espectador. Esto, sigue justificando que el cuerpo siga siendo el inicio de todo impulso creador en la actualidad. Además, que el mismo autor, le suma la idea voyerista para observar las manipulaciones con el otro cuerpo (Lehmann, 2013). Estas premisas son cruciales, porque no le otorgan única responsabilidad al actor creador, sino que también colocan en gran responsabilidad, al espectador. Probablemente, en términos capitalistas, el consumidor. Un consumidor que consume la manipulación de los cuerpos.

Al encontrarse con la imagen de espectador y el creador como responsables de los cuerpos que se exhiben -Lehmann diría, exhibidos como esculturas- también se debería juzgar el discurso creativo de quien crea (Cornago, 2008), y también de quien observa. Cornago afirma que, si bien en la actualidad cada creador es libre de colocar en escena lo que desee, entonces a lo que no debemos abocar es a cuál es el significado ético de lo que colocan en escena.

Lo anterior, se logra entender debido a que ya no solo nos basamos en personajes ficticiales que, sabemos por convención que no son reales y podrán solo ser arquetipos muy bien dibujados. No es solo eso, sino también de las actitudes de los personajes (Cornago, 2008). Si antes el teatro ha hecho alusión a la vida, ahora sus creadores pretenden hacer alusión a la naturaleza, crueldad, y frialdad de la vida. Es probable que los antecedentes de estas tendencias sean el mismo naturalismo y realismo psicológico de 1900.

Según estos autores, desde el voyerismo planteado por Lehmann y el significado ético expuesto por Cornago, la responsabilidad se expande a dos polos. Es decir que recae tanto en la puesta en escena y en el espectador. En este caso, la responsabilidad del significado en escena no debería limitarse a lo que se encuentra el artista diciendo en la misma. Como es el caso específico de *Accidens* y la manipulación sangrienta a un ser vivo-no humano. Sino que el artista también recibe la responsabilidad del cuidado con respecto al otro cuerpo, sea un cuerpo humano o no. A continuación se presentará una notable preferencia para presentar a un animal en escena, no específicamente mutilarlo.

3.2. El animal en escena

Por lo mencionado anteriormente la inmersión del animal en escena es la extensión de la incapacidad del lenguaje del ser humano que busca proyección en otro cuerpo. Para Lehmann, esto eliminaría la idea antropocéntrica del ser humano único en escena y colocaría en distinción de distintas variedades el cuerpo en el teatro.

Además, para el mismo autor que el animal se encuentre en escena ya no rompería con la idea de ficción como sí podría suponer que lo haga en el drama clásico (Lehmann, 2013). Es decir, que la idea del animal en escena ya no es una incomodidad porque aceptamos el collage y yuxtaposición de elementos que por un largo tiempo no fueron comunes. Se le entregaría un misticismo y un juego permitido al acto teatral.

Para Romeo Castellucci (2000) existe una idea de animalidad y que él la toma en cada trabajo propio (Castellucci, Melis, Valentini, & Allsopp, 2000). No obstante la animalidad o *lo animal* será abordado más adelante. Para el director teatral el animal comunica poco porque está hecho de materia y la materia es la última instancia de comunicación. Comunicar poco no es un problema en el teatro y tampoco debería ser en las artes. Pero si se toma en consideración la mención de Castellucci, esta inmersión del animal podría favorecer la estética de la puesta.

La tragedia aparece en el momento en el que el animal desaparece de escena (Castellucci, Melis, Valentini, & Allsopp, 2000). Esta premisa es importante para reconocer el teatro de Castellucci, ya que también afirma que su intento es un regreso al pasado, al teatro antiguo griego mucho antes de que Aristóteles elevará a la tragedia. Además que si la tragedia aparece cuando el animal ya no figura en escena, las representaciones en la actualidad que manifiesten animales verdaderos ya no son trágicas, ya no existe un héroe ni elementos trágicos que contar.

Es decir, que, de alguna manera, al no existir tragedia el ego del ser humano puede desvanecerse. Ya que, en los dramas trágicos, el héroe corrompe el respeto de los dioses por haber caído en deseos y acciones soberbias. A partir de esto el antropocentrismo que se manifestó durante siglos en el teatro también se desvanece.

Otra razón por la que según Castellucci se permite trabajar con el cuerpo animal en escena, en su escena, es por la falta de técnica propia que el mismo animal posee. La técnica del actor puede, del mismo modo que la imagen del héroe, ser bastante soberbia para la actualidad en el teatro. Puede ser esta la razón que Castellucci, como director, se permita otros tipos de actores no experimentados y sin necesidad de sentirse cómodo en escena.

Si la comodidad en escena por parte del actor experimentado que debe siempre desear permanecer ahí es un hecho, entonces aún no podemos asegurar la comodidad del animal que no está preparado, o que ha sido despojado de su estado natural, de su hábitat para cumplir con los deseos humanos de satisfacción estética. Esta idea vuelve a abrir la problemática del antropocentrismo por satisfacer todos los deseos del hombre.

Lamentablemente, según algunos autores buscar el mero entretenimiento o buscar exhibición es parte del teatro (Grant, Ramos, & Alonso, 2018). Y en este caso es lamentable porque es posible que se esté abusando de la autonomía del mismo animal para colocarlo en espacios de exhibición. Según Grant, Ramo y Alonso, la exhibición no solo sucede en el teatro como lo conocemos de manera hegemónica sino también en el circo, en los museos, acuarios y zoológicos. Estos espacios se dividen, según estos autores, en espacios en los que se usa el animal como exhibición placentera o se usa al animal como exhibición para el conocimiento de su comportamiento.

Así mismo, la problemática con respecto a la autonomía del animal vuelve a ser introducida en la cuestión, debido a que el animal puede estar siendo forzado a vivir o experimentar la paradoja del teatro (Grant, Ramos, & Alonso, 2018). En un intento por retroceder a esta infancia de la que habla Castellucci al dejar de lado la tragedia y retomar el escenario con el animal se podría caer en el goce estético como único fin e intentar regresar a una etapa en la que el ser humano aún no concebía las nociones morales, ni siquiera las cristianas, como lo hacemos en la actualidad.

3.3. *Lo animal*

Existen otras formas que se podrían tomar en cuenta para tener el animal en escena sin necesidad de abusar de un animal real o no del al menos de un animal que tenga vida en el mismo instante de la puesta. Con esto no se hace alusión ni se quiere promover la necesidad

de despojar de vida a otro ser vivo-no humano para poder utilizarlo en la representación. Si bien, el cuerpo de un animal no vivo en escena es la opción para algunos artistas, nuevamente, no es el fin de esta investigación.

Textualizar al animal en un texto dramático puede llegar a ser complicado y lograr que esta textualización sea leída de manera fluida, armoniosa y sin equivocaciones en los conceptos es un deseo de todo aquel que se dedica a la escritura creativa y, específicamente, a la escritura dramática por el hecho que es un texto que será utilizado para su representación. Pero las posibilidades son reales y es a partir de la utilización del lenguaje corporal (Grant, Ramos, & Alonso, 2018). Según Isabelle Martin (2007) este es un tipo de escritura que se puede denominar *zooscénographie* (citado en p. 108). Tal escritura combina el texto y la representación.

La posible razón, del mismo modo, en la que se podría considerar que los artistas no aceptasen o prefiriesen optar por la representación del animal real, si bien son varias, puede deducirse en lo que Clavería Valenzuela (2017) menciona como *lo animal*. En este caso *lo animal* se encontraría fuera de lo cotidiano. Puede suponerse entonces un repudio, una aberración a aquello que no es normal, no es cotidiano y no es una extensión del ser humano. Podrían en este caso Castellucci y, tal vez, algunos otros colocarse en contraposición a este argumento, ya que su teatro refleja la naturalidad salvaje de ser humano.

No obstante, si se concibiera la imagen del animal en el entendimiento de que esa imagen, *lo animal* es plenamente metafísico, en el sentido de transformar el entendimiento de *lo humano* y abrir paso a una dualidad dentro de un mismo ser (Clavería Valenzuela, 2017), se podría restaurar la idea antropocéntrica, de nuevo, del teatro que alberga animales-no humanos.

4. A modo de conclusión.

Durante el proceso de investigación las ideas se han visto enfrentadas unas a otras con respecto a la ética posmoderna, a las consideraciones que el ser humano debería tener con respecto al otro y con respecto al otro-no humano, se previsualizaron las consideraciones del teatro posdramático aceptándolo como preciso para esta investigación por su referencia al cuerpo, se volvió a considerar la ética en los personajes en las creaciones, se analizó con

respecto a las perspectivas de diferentes autores la consideración de utilizar animales en escena y que implica ese fenómeno y, por último, se trató de otorgar una segunda opción al uso de animales en el teatro –considerando cualquier tipo de representación que no necesariamente sea hegemónica y que involucre espacios diferentes- a través de un tipo de escritura y el concepto de *lo animal*.

Esta investigación inicia con motivo de lograr comprender las razones por las que en la performance *Accidens* (carnicería, 2005) de Rodrigo García. Esta es una puesta en la que se sitúa un conflicto ético dentro del significado del contenido: comer para sobrevivir, que justifica la práctica del ciclo alimenticio; además, se encuentra el conflicto ético en la mutilación del animal. Además, donde la presencia animal comunica de manera importante como se abordó con Castellucci.

Puede esta puesta ser una referencia justa y crítica a las prácticas de tortura que se emplean desde los mundos occidentales y capitalistas al tratar de consumir por placer los animales más exóticos posibles. Puede ser justa por el hecho de hacer que el público *voyeur*, según Lehman, se encuentre observando desde su asiento la “placentera” matanza o el aniquilamiento de un animal que, dentro de los estándares estéticos, no refleja ternura.

Sin embargo, se debería observar, como menciona Cornago, lo que significa la situación ética del contenido. En el análisis dicha crítica a la sociedad puede aceptarse como válida y como un intento de concientización. No obstante, la extensión de responsabilidad abarca al artista que mutila a un ser vivo. En este caso, el artista no ha utilizado la opción de *lo animal* que le permite expandir su propio cuerpo o el de otro ser humano como representación del animal. Es decir, evita el desarrollo de capacidades o la autonomía del ser vivo para adaptarse a su hábitat.

En esta puesta no solo el performer se encuentra como responsable, sino que también el espectador. Ambos han sido partícipes de aniquilar los principios de autonomía del otro y de suprimir el principio de beneficencia y de no maleficencia de aquel ser. Según Bauman, el doble impulso moral en esta puesta podría visualizarse. Quedaría solo cuestionarse si es conveniente hacer uso de aquel tipo de críticas desde la escena.

Por último, para responder la pregunta de la investigación, si bien las razones de directores para optar por mostrar animales en escena pueden ser válidas, además que apoyan a la producción escénica y a su esencia. No obstante, beneficia al sentido estético dejando de lado el sentido ético de preservación, cuidado y responsabilidad por el otro. En este caso, el antropocentrismo no es eliminado, por lo contrario, refuerza, en el contenido y en la misma situación, que el animal-no humano se encuentra para satisfacer al ser humano. En contraste con lo que Lehmann y Castellucci mencionan en la superación del ser humano como centro único. El artista al ser capaz de producir estas críticas también debe ser capaz de asumir la responsabilidad de la autonomía del otro ser vivo sea humano o no. Puede para esto usar distintos tipos de estrategias, como *lo animal*.



Bibliografía

- Bauman, Z. (2009). *Ética Posmoderna*. (B. Ruiz de la Concha, Trad.) Madrid: Siglo XXI.
- Carnicería, L. (2005). *Accidens*. (R. García, Intérprete)
Obtenido de
<https://www.youtube.com/watch?v=tsHM3J0OoUM>
- Catellucci, R., Melis, C., Valentini, V., & Allsopp, R. (2000). The animal Being on Stage. *Performance Research*, 5(20), 23 - 28.
doi:<https://doi.org/10.1080/13528165.2000.10871727>
- Clavería Valenzuela, G. (2017). Lo animal como artefacto creativo en las artes ecénicas: Análisisbiopolítico entorno al trabajo de Romeo Castellucci y su compañía Societas Raffaello Sanzio. Obtenido de
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/147384>
- Cornago, O. (. (2008). *Éticas del cuerpo*. Caracas: Editorial Fundamentos.
- Grant, T., Ramos, G., & Alonso, C. (2018). Introducción: Animales reales en el escenario. *Studies in Theatre & Performance*, 38(2), 103- 112.
doi:<https://doi.org/10.1080/14682761.2018.1451941>
- Henriquez R., A. (2014). El efecto del dualismo filofórico en el problema de la ética animal. *Actabioethica*, 20(1), 109-117. doi:<https://dx.doi.org/10.4067/S1726-569X2014000100012>
- Hortal, A. (2002). *Ética general de las profesiones*. Bilbao: Descléz.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Paso de gato.
- Martín Blanco, S. (2012). Reflexiones morales sobre los animales en la filosofía de MarthaNussbaum. *Revistade Bioética y Derecho*, 0(25), 59-72.
doi:<https://doi.org/10.1344/rbd2012.25.7539>