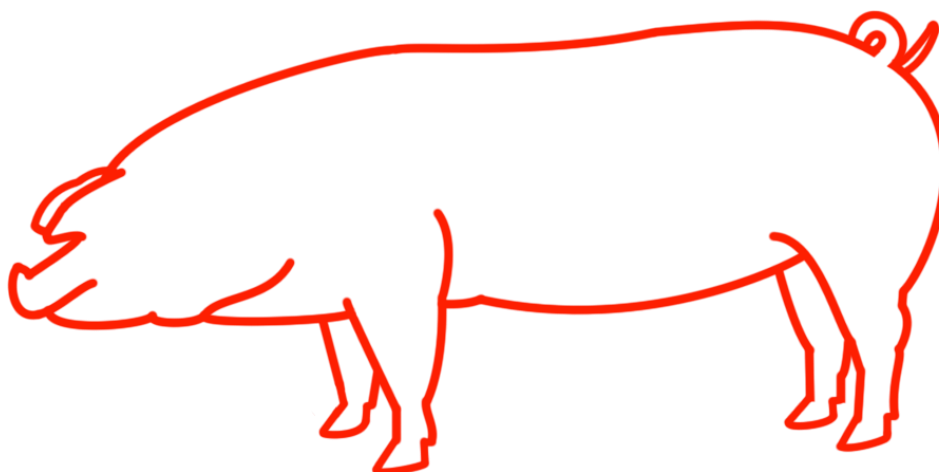


**OINK OINK: COMPRENSIONES HISTÓRICAS Y CULTURALES  
DE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA Y TELEVISIVA DEL CERDO**



AUTOR

Michael Alfredo Fontalvo Mojica

DIRECTOR

Raúl Cuadros Contreras

Facultad Bellas Artes

Licenciatura Artes Visuales

Línea de Cultura visual

Trabajo de Grado

Bogotá D.C.

2022

## RESUMEN

Este estudio plantea comprensiones sobre las maneras en que se construyen las imágenes cinematográficas y televisivas del cerdo, a la vez que problematiza el involucramiento inadvertido de este animal en diversas prácticas humanas y los significados sociales que históricamente se le han atribuido.

Para cumplir dicho objetivo se despliegan, desde un Atlas de relaciones visuales, búsquedas erráticas a través del tiempo donde se recuperan las memorias discursivas e ideológicas que recubren al cerdo. Paralelamente, se consideran la proliferación de sus imágenes en la cotidianidad.

De esta manera se consolidan catálogos de las recurrencias estéticas y de significados que se emplean con más frecuencia para construir sus imágenes, especialmente aquellas provenientes de los medios del cine y la televisión.

**Palabras clave:** *Atlas, Errancia, Metáfora, Imagen*

## INDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	6
2	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	8
3	OBJETIVOS.....	10
3.1	Objetivo general.....	10
3.2	Objetivos específicos.....	10
4	JUSTIFICACIÓN.....	11
5	ACERCAMIENTOS DIACRÓNICOS Y SINCRÓNICOS SOBRE EL CERDO ...	12
5.1	Antecedentes teóricos.....	13
5.1.1	El cerdo, una perspectiva histórica.....	13
5.1.2	Cerdo nazi.....	14
5.1.3	Cerdo fascista.....	15
5.1.4	Apariencia.....	16
5.1.5	El cerdo y los zoomorfismos.....	16
5.1.6	Sustantivo faunístico.....	17
5.1.7	Agroindustrias y cerdos.....	17
5.1.8	Abuso policial y cerdos.....	18
5.2	Antecedentes visuales.....	19
6	MARCO TEÓRICO.....	29
6.1	La cultura visual como campo interdisciplinar y como objeto de estudio ....	29
6.2	La Imagen superviviente.....	33
6.3	Analogía, metáfora encarnada, cerdo.....	38
7	METODOLOGÍA.....	43
7.1	La Investigación como errancia.....	44
7.2	Montaje del atlas.....	45
7.2.1	Montaje y fondo.....	45
7.2.2	El detalle.....	46
7.2.3	Paneles o catálogos.....	47
7.3	Hilando cabos.....	47
7.4	Momentos de la investigación.....	51

8 ANÁLISIS: HACIA UNA COMPRENSIÓN DE LAS IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS Y TELEVISIVAS DEL CERDO .....	52
8.1 Primer momento: búsqueda errática en diacronía .....	52
8.2 Segundo momento: búsqueda errática en sincronía .....	53
8.3 Tercer Momento: construcción del montaje-Atlas y búsqueda de elementos documentales en diacronía .....	53
8.4 Cuarto momento: construcción de paneles-catálogos .....	58
8.5 Panel: domesticación .....	60
8.5.1 De lo silvestre a la pocilga .....	61
8.5.2 Animal tabú.....	62
8.5.3 Animal de compañía y de entretenimiento.....	65
8.5.4 Sobre su estatuto premonitorio.....	69
8.6 Panel: agroindustria .....	74
8.6.1 Granjas Industriales.....	75
8.6.2 La amenaza de los antibióticos .....	77
8.6.3 Del animal a la carne .....	78
8.7 Panel: Caza.....	82
8.7.1 El jabalí y sus virtudes .....	83
8.7.2 Ritos Iniciáticos.....	84
8.7.3 La cabeza como trofeo .....	84
8.7.4 Banquetes .....	86
8.8 Panel: Metáfora Encarnada- Ensamble Deshumanizante.....	89
8.8.1 Lo humano.....	90
8.8.2 La otra cara del ensamble .....	94
8.8.3 La tortura .....	96
8.9 Panel: Sexo.....	97
8.9.1 Consentimiento.....	98
8.9.2 Pigsluts y hacer cochinadas .....	101
8.10 Panel: el poder y sus elementos visuales .....	102
8.10.1 Traje y corbata.....	104

8.10.2	El atril.....	105
8.10.3	Cerdo policía .....	105
9	CONCLUSIONES .....	107
10	Bibliografía .....	112
11	Filmografía de largometrajes utilizados en los paneles.....	116
12	Filmografía de cortometrajes utilizados en los paneles.....	119
13	Series televisivas utilizadas en los paneles.....	120
14	Comerciales utilizados en los paneles.....	125
15	LISTA DE IMÁGENES.....	125

## 1 INTRODUCCIÓN

La imagen es por sí misma un dispositivo que devela los pensamientos, creencias y conocimientos que una sociedad ha sedimentado sobre un fenómeno concreto de la realidad. Este dispositivo, que convive ubicua y discretamente con nosotros, opera como un testimonio que logra exponer elementos reveladores sobre el pasado y el presente (Didi-Huberman, 2009). Y quizás, sólo cuando la imagen se presenta con demasiada insistencia es que nuestras miradas y atención se posan sobre ella.

Partiendo desde la experiencia personal del autor, quien constantemente se veía interpelado por imágenes, expresiones y objetos que aludían al cerdo, se gestó en él la preocupación por comprender los modos en que las imágenes materiales y metafóricas de dicho animal estaban presentes en la cotidianidad. No fue sino hasta que el cerdo se presentó en los medios audiovisuales del cine y la televisión - medios con los que el autor entabla cierta predisposición- que comenzaron a afianzarse sus preocupaciones sobre la incidencia y formas en las que el cerdo comúnmente se presentaba.

Una reflexión sobre estas imágenes, sobre cómo las vemos y sobre cómo habitan en nuestro día a día, supone servirse de múltiples saberes que giran en torno a la mirada y la visualidad; por lo tanto, este estudio recurre a los alcances que brinda el campo de la Cultura Visual. Campo que cobija las manifestaciones visuales bajo un amplio panorama de análisis interdisciplinar que permite estudiarlas desde sus dimensiones sociales, históricas, tecnológicas y culturales.

Ya Hernández (2007), quien considera la visualidad y la mirada como asuntos que también deben ser abordados por la educación desde una perspectiva artístico visual, sugiere que debe prestarse especial atención a las imágenes que consumimos, pues ellas construyen subjetividades que transitan por lo corporal, se asocian con prácticas culturales y crean vínculos entre los sujetos. Además, las imágenes:

[...] contribuyen, a modo de espejos, a la constitución de maneras y sentidos de ser, que se derivan e interactúan con las formas de relación que cada ser humano establece con las pautas y agentes de socialización y culturalización

en las que se encuentra inmerso desde su nacimiento y a lo largo de la vida.  
(p. 29)

En otras palabras, las imágenes contribuyen a que consolidemos formas subjetivas e intersubjetivas de pensar, de mirar y de actuar frente a los otros y el mundo. Evidentemente ese *otro*, en este caso, es el cerdo. Por lo tanto, en el marco de la cultura visual, la presente investigación se interesa por las prácticas culturales, saberes y pensares que se construyen alrededor de la imagen cinematográfica y televisiva del cerdo; problematizando, principalmente, aquellos significados sociales que le hemos atribuido a este animal y que se expresan a través de sus imágenes. Paralelamente se analizan los elementos visuales que se utilizan con más frecuencia para representarlo.

En el marco de la Cultura Visual, apoyado en los alcances que brinda la investigación en su carácter errático y desde la construcción de un Atlas de relaciones que integra un amplio archivo de representaciones cinematográficas y televisivas del cerdo, este estudio brinda descubrimientos sobre el involucramiento inadvertido de este animal en diversas prácticas humanas que permite caracterizar la imagen del cerdo como una amalgama poliforme de significados que transita por diversos procesos de domesticación, cosificación, ritualización, deshumanización y metaforización.

El contenido del presente estudio se distribuye de la siguiente manera: En primer lugar, se presentan ante el lector algunos antecedentes teóricos que, desde una perspectiva histórico-cultural, relatan el involucramiento que el cerdo ha tenido en diversos contextos. A su vez, se presentan antecedentes de carácter visual donde figura este animal. Posteriormente se da un acercamiento teórico en el que se expanden las nociones de *Cultura Visual*, se adopta la noción *imagen superviviente* y su capacidad de remontarnos a diversos tiempos y lugares, y finalmente se aborda el estatuto metafórico de las imágenes y su posibilidad de *encarnarse*. Esta propuesta teórica sirve, posteriormente, como base metodológica para llevar a cabo búsquedas *diacrónicas* y *sincrónicas*, desde un *Atlas* de relaciones visuales, que permite la recolección de imágenes cinematográficas y televisivas del cerdo y de una documentación histórica sobre este animal. Además,

propicia el análisis de los elementos visuales que se utilizan con más frecuencia al momento de representar este animal.

Después se comparten, a modo de catálogos, los hallazgos de la investigación, en los que destacan los siguientes aspectos: la domesticación, la agroindustria, el ejercicio cinegético, las hibridaciones corporales humano-cerdo y el involucramiento simbólico de este animal en el sexo. Y por último, presentamos algunas conclusiones.

## 2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Las imágenes con las que nos topamos diariamente son portadoras de saberes, creencias y prácticas que tienen “una trayectoria -histórico, antropológica, psicológica- que viene de lejos” (Didi-Huberman, 2009, pp. 34-35) y de la cual no tenemos plena conciencia. Al ser portadoras de todos estos elementos que se resisten al olvido, las imágenes poseen un carácter testimonial o mejor dicho, *superviviente*, que evoca vestigios, remanentes y rumores de prácticas que se creían extintas (Antón-Barco, 2014). Las imágenes son el resultado de todos estos elementos o movimientos que se han sedimentado sobre ella y que, sorteando el olvido, se han actualizado a través de temporalidades y espacios para resurgir nuevamente en el momento en que menos se les esperaba.

Por desgracia, pocas veces nos detenemos a pensar en las trayectorias temporales y contextuales en las que una misma imagen se ha visto inmersa y de cómo sus sentidos y formas se han reafirmado o transformado para mantenerse vigentes. Un atento estudio histórico e ideológico sobre las imágenes, consideradas como el rostro visible de una forma de pensamiento (Mitchell, 2017), permitiría acercarse a todos estos elementos inadvertidos que las recubren y en consecuencia llegar a comprensiones sobre nosotros mismos y nuestra relación con el mundo.

Es en este marco, apareció ante mí una recurrencia bastante polimorfa pero insistente: la presencia de las imágenes polisémicas del cerdo. A pesar de que su presencia pueda pasar de manera casi inadvertida, el cerdo se manifiesta en incontables escenarios y contextos con los que se puede estar muy bien familiarizado. Sin ir demasiado lejos, piénsese que este animal es frecuentemente



utilizado en refranes y expresiones *metafóricas* que persiguen propósitos edificantes (Tutáeva, 2009), no olvidemos que “a cada cerdo le llega su nochebuena”. Igualmente, en su condición inmediatamente *material* puede presentarse a través de juguetes, alcancías, amuletos, y, por supuesto, a través de una ingente cantidad de imágenes provenientes de las caricaturas políticas (Patiño-Lakatos, 2017), comics (Rodríguez, 2011), anuncios publicitarios (Pastoureau, 2015), videojuegos (Pérez, 2021), comerciales televisivos, series, películas, etc.

En un principio, las imágenes del cerdo que más llamaron la atención del autor y que parcialmente motivaron la puesta en marcha de este estudio, fueron aquellas con las que se topaba aleatoriamente en su día a día. Al parecer, la imagen de este animal se encontraba diseminada por todas partes. Basta con recordar, por ejemplo, que ha sido un animal ampliamente cubierto por noticiarios cada vez que se vuelve objeto transmisor de gripes y virus (Wallace, 2020); también se podrían rememorar aquellas caricaturas políticas o graffitis que retratan a personajes políticos y agentes policiales con rasgos del cerdo; o piénsese en aquellas imágenes publicitarias de carnicerías y granjas donde se retratan plácidos cerdos antropomorfos. Asimismo, el autor se percató de la pervivencia de este animal dentro de fábulas, relatos mitológicos, insignias, emblemas, tabúes religiosos, en fin, el cerdo y sus imágenes se inmiscuían en todas las dimensiones de lo existente.

Si bien este animal y sus imágenes se manifestaban en semejante pluralidad de situaciones cotidianas, es en los medios del cine y la televisión donde el autor notó que aparecían con más frecuencia; de hecho, a pesar de tener distintas procedencias -como películas, series y comerciales-, era evidente que todas ellas compartían unos elementos estéticos y temáticos que se repetían constantemente. Y no sólo ello, pues además de estos componentes, dichas imágenes también se construían desde unos significados sociales bastante concretos que se desplegaban a la hora de representar al cerdo

Es en este sentido, que cabe preguntarse por las condiciones específicas -sociales y estéticas- que caracterizan las imágenes cinematográficas y televisivas del cerdo. Incluso, parece necesario, dar cuenta de los contextos en que se despliegan dichas imágenes, observar si es posible catalogarlas, considerar sus

sentidos metafóricos y preguntarse si las prácticas que vinculan a los humanos y los cerdos median para configurar visualmente a este animal.

Estas recurrencias formales y de significados nos llevan a cuestionarnos por los contextos culturales e históricos en los que emergen; a su vez, llaman nuestra atención acerca de las posibilidades de tejer o delinear trayectos de relaciones múltiples entre imágenes de distinta procedencia, de diversa materialidad e incluso procedentes de temporalidades muy disímiles.

Teniendo en cuenta que la imagen del cerdo hace apariciones constantes e intencionadas que se construyen, en ocasiones, desde unos trasfondos culturales que desconocemos, este trabajo no plantea ninguna explicación sobre los orígenes de estas representaciones, en cambio propone un ejercicio diagnóstico que en vez de preguntarse el ¿desde cuándo? se pregunta el ¿cómo? Además, considerando la inabarcabilidad de películas, series y comerciales que existen, sólo se tendrán en cuenta aquellas producciones audiovisuales que el autor haya visto. Por lo tanto la pregunta que encamina esta investigación es la siguiente:

¿Cómo recuperar la memoria discursiva e ideológica, anclada histórica y culturalmente, de diversas imágenes del cerdo, así como de sus significados sociales? ¿Es posible articular estéticamente, apelando a un atlas, trayectos de relaciones múltiples entre imágenes cinematográficas y televisivas del cerdo de procedencia diversa? ¿es posible construir catálogos reflexivos de imágenes cinematográficas y televisivas del cerdo a partir de dicho atlas?

### **3 OBJETIVOS**

#### **3.1 Objetivo general**

- Recuperar la memoria discursiva e ideológica, anclada histórica y culturalmente, de los significados sociales del cerdo, como un marco para la comprensión y la creación estética sobre las imágenes cinematográficas y televisivas de este animal.

#### **3.2 Objetivos específicos**

- Rastrear en diversos contextos históricos y culturales los significados sociales más recurrentes del cerdo.

- Recopilar diversos antecedentes visuales de las imágenes materiales y metafóricas construidas alrededor del cerdo en distintos momentos históricos.
- Construir un atlas que permita catalogar una amplia y diversa producción de imágenes cinematográficas y televisivas del cerdo, que remiten a algunas prácticas humanas y significaciones dominantes en la sociedad contemporánea sobre este animal.

#### 4 JUSTIFICACIÓN

Este trabajo investigativo pretende, desde una amplia recolección de fotogramas extraídos de producciones cinematográficas, seriales y comerciales, construir un análisis visual sobre las formas en que usualmente se representa el cerdo; esto con el propósito de caracterizar los elementos sociales e históricos que lo revisten, y que a su vez condicionan las miradas, pensamientos y creencias que frecuentemente depositamos en este animal. Asimismo, los fotogramas se someten a un Atlas de relaciones que permite propiciar búsquedas diacrónicas y sincrónicas en relación con el cerdo, expandiendo nuevas comprensiones. Esta investigación considera prudente que se den esta clase de indagaciones faunísticas puesto que no solo representan un potencial creativo desde y para la metaforización visual, sino que también aportan conocimientos contextuales que vinculan lo humano y su relación con lo animal.

¿Por qué el cerdo? ¿Por qué elegir este tipo de producciones audiovisuales y no otro tipo de manifestaciones?

La imagen del cerdo en el contexto colombiano resulta especialmente conflictiva, pues suele denunciar las formas tradicionales en que se representan instituciones y personajes políticos; su uso exacerbado se justifica en el marco de una sociedad en la que cada vez más voces buscan subvertir los cánones del retrato oficial y deslegitimar figuras poderosas que atentan contra la dignidad ciudadana. Por lo tanto, no es extraño toparse de vez en cuando con caricaturas y una amplia gama de manifestaciones visuales, donde se retrata al presidente y las fuerzas policiales como cerdos, a veces inocentes, a veces amenazantes. Es en este punto en el que comienzo a involucrarme con el animal y advertir que varias ideas recurrentes circulaban y se expresaban a través de su prolífica

representación, esto me sedujo lo suficiente como para querer desmenuzar este tipo de imágenes. Aun así, al ser un constante espectador de series y películas tuve la predisposición de rastrear las múltiples representaciones del cerdo en este tipo de producciones artísticas y no otras, por lo tanto parto de una predisposición enteramente personal y del presentimiento de que dicha imagen no se presenta fortuitamente ante los espectadores, todo lo contrario, se manifiesta a través de unos sentidos y unas intenciones que recurrentemente direccionan la mirada y que se construyen desde unos valores sociales e históricos que son importantes reconocer.

¿Por qué el Atlas?

La elección del montaje de un Atlas no resulta arbitraria, ya que posibilita explorar y presentar las relaciones no evidentes que habitan en las imágenes y el acervo cultural que las impregna. El atlas permite la colisión entre imágenes parecidas o aparentemente distintas para ofrecer nuevas interpretaciones sobre lo que vemos. Así que, al someter la imagen del cerdo bajo este dispositivo se pueden problematizar las connotaciones que habitualmente expresa y preguntarnos por aquellas relaciones que hemos entablado con él.

¿Y su relevancia para la pedagogía en artes visuales?

Por otro lado, este estudio presenta el erratismo como una posibilidad investigativa que configura nuevas formas de comprender la historia del arte y las complejidades históricas que circundan las imágenes. Desde allí, se considera la cotidianidad como un terreno rico, fuente de conocimientos, en donde los símbolos de la cultura popular y los medios permiten emprender búsquedas novedosas a lo largo de amplios periodos de tiempo. De manera que el investigador, y por qué no, el historiador dialoga con su ocio, sus intuiciones y ejercicios creativos que le permiten develar nuevos conocimientos sobre sí, sobre el carácter formativo de las imágenes que analiza y sobre el mundo.

## **5 ACERCAMIENTOS DIACRÓNICOS Y SINCRÓNICOS SOBRE EL CERDO**

A continuación quisiera resaltar algunos textos investigativos que se aproximan al problema que me he planteado y cuyas valoraciones del tema no

hicieron más que expandir en mí un mundo de posibilidades y de nuevas comprensiones. Cabe mencionar que la recolección de estos antecedentes ha sido bastante particular y representó cierto reto que pudo verse colmado tras arduas búsquedas e interminables lecturas, por ello he encontrado refugio en aquellos autores que hacen de lo animal su objeto de estudio, o por lo menos, reflexionan entorno a las diversas formas en cómo conviven los animales con el ser humano. De este modo los terrenos de la historia, la cultura visual, los videojuegos y la fraseología son las bases de mis antecedentes.

Igualmente propongo compartir algunos descubrimientos paralelos con los que me topé a lo largo de este trabajo investigativo y que a pesar de mantenerse al margen del espectro cinematográfico y televisivo, representaron un amplio panorama simbólico en el que el cerdo se encuentra inmerso, radicando allí su valor. Por lo tanto, dividiré los antecedentes en dos clases: una teórica, que recoge textos que plantean un interés similar al mío, y una visual, donde expongo hallazgos que proponen formas de comprender al animal en cuestión.

## **5.1 Antecedentes teóricos**

### **5.1.1 *El cerdo, una perspectiva histórica***

Como primer antecedente de investigación considero apropiado mencionar la historia cultural del cerdo esbozada por Pastoureau (2015) en su libro *El Cerdo, Historia de un primo malquerido*, quien no sólo estudia las muy diversas y ambivalentes relaciones que sociedades, culturas y religiones han entablado con el cerdo sino que también propone una relativa cronología de saberes, supersticiones y prácticas socioeconómicas que lo condicionan; para ello se basa en bestiarios, relatos de la literatura clásica, tratados de gastronomía, fábulas, la literatura oral medieval, excavaciones arqueológicas, la experimentación médica, procesos judiciales relacionados con el animal, imágenes publicitarias, rituales, tabúes, y un sinfín de fuentes que a su modo de ver configuran un panorama simbólico del cerdo en occidente. Para mí, el encontrar este autor supuso reconocer que el cerdo despierta un genuino interés en diversos campos del saber, y que como sujeto de estudio cualitativo no sólo pertenece a las disciplinas afines a la biología, sino que

también hace parte de un entramado de complejidades histórico - culturales que lo envuelven y hacen parte de la imaginaria humana.

El estudio de este animal supone una misión claramente desbordante y de la cual se podrían escribir infinidad de relatos, por ello mismo, el autor, en calidad de historiador de la edad media, asume estudiar principalmente al cerdo en el contexto de este periodo histórico; y, si bien, su especialidad puede llevarlo a privilegiar ciertos hechos, no excluye ciertas asociaciones del cerdo vigentes o relativamente comunes en la actualidad, como las alcancías o *piggy banks*, la cría industrial y los tabúes comúnmente difundidos por las comunidades judías, musulmanas y cristianas. De ahí que Pastoureau (2015) sugiera en cuanto al cerdo que “su categoría y relación con el hombre difieren mucho según las regiones y las culturas, e incluso en el seno de una misma sociedad a lo largo de un periodo de tiempo amplio” (p.18), por lo tanto, esta inabarcabilidad polisémica lo conduce a establecer cuatro grandes temas que determinan su investigación: la domesticación, la industrialización de la cría, los tabúes, y la proximidad biológica entre el humano y el cerdo. Este último tema, el de la cercanía o similitud, es probablemente el vínculo más cercano que hay entre el trabajo del autor y el mío, pues ambos proponemos una asociación visual y comportamental entre los humanos y el cerdo.

No obstante, me permito indicar la diferencia que me distancia del autor: es a través de un atlas de asociaciones que conduzco mis búsquedas históricas que vinculan el cerdo y sus diversos sentidos a unos contextos concretos. Mi búsqueda se construye desde las imágenes. De algún modo, las imágenes son mi brújula. Finalmente el haber encontrado un autor con tantas cercanías, motiva en mí hacer investigativo, la necesidad por expandir los horizontes comprensivos que se tienen de este animal y contribuir nuevos saberes.

### **5.1.2 Cerdo nazi**

En consonancia con esta perspectiva histórica traigo a colación a Herzog (2009), quien emprende una búsqueda inmensa de manifestaciones humorísticas y cómicas que se dieron en el territorio alemán antes, durante y después del Tercer Reich; sin buscar trivializar los horrores de la Segunda Guerra Mundial y del Holocausto, su trabajo considera los chistes como elementos reveladores de los ánimos y preocupaciones de los ciudadanos alemanes, de los funcionarios políticos,

del pueblo judío y del propio Adolf Hitler. Sobre los chistes, Herzog (2009) considera que:

El mecanismo de asimilar las vivencias traumáticas a través de la risa no es ni sorprendente ni novedoso. Se produce en la historia un gran número de veces, también en la de Alemania. No hay que escarbar mucho para encontrar ejemplos. (p. 21)

De este modo, rastrea y colecciona una amplia variedad de caricaturas, portadas de revistas, cine antisemita, columnas de periódicos, decretos penalizantes, y un sin fin de anécdotas que dan cuenta de la relevancia de la comicidad en dicho contexto. Asimismo, el autor concluye que el tabú de la risa que se construyó alrededor del *führer*, al tratarse de un personaje tenebrosamente emblemático y del que es difícil hablar, ha decaído con el paso de los años. Basta con remitirse a la expresión animalizante que Herzog construyó, partiendo de algunas representaciones cómicas, para referirse a la figura póstuma de Hitler: el cerdo está muerto.

### **5.1.3 Cerdo fascista**

Eco (2017), en su ensayo *El fascismo eterno*, al recordar pasajes de su niñez en la Italia de Mussolini, hace un esfuerzo para comprender las formas emotivas, filosóficas, discursivas y artísticas en las que el fascismo se justificaba y consolidaba; ante la expresión *fascist pig* de uso frecuente entre algunos soldados estadounidenses en suelo europeo, Eco se pregunta “¿Por qué no decían: “Cerdo Caugolard”, “Cerdo falangista”, “Cerdo ustacha”, “Cerdo Quisling”, “Cerdo Ante Pavelic”, “Cerdo nazi”?” (p. 9). Para el autor, al prescindir de estas distinciones específicas se sugiere que un régimen fascista puede adoptar o rechazar variados aspectos que lo pueden caracterizar. A pesar de esto, siempre podremos reconocerlo como fascista.

Este antecedente en específico plantea aquel insulto como una manera de entender algo mucho más grande, pues, al fin y al cabo, es a través de él que Eco consolida arquetipos para reconocer el fascismo; particularmente para esta investigación representa un grato hallazgo ya que vincula al cerdo con unos contextos discursivos bastante concretos y difíciles de rastrear.

#### **5.1.4 Apariencia**

De acuerdo con las sospechas que planteo a lo largo de mi investigación resulta relevante traer a colación la tesis “*LA ESTÉTICA MILITAR EN LA CULTURA VISUAL*” de Fernández Lerma, que indaga sobre la presencia de imágenes beligerantes dentro de la moda, los comics, la pintura, el grabado, el cartelismo, la arquitectura, la publicidad y el cine. Este autor se pregunta por la convivencia que tienen diferentes culturas con lo militar, y cómo algunos códigos bélicos además de transformarse y expresarse a lo largo de la historia, se asocian con lo erótico, lo ciborg, el rock and roll y los juguetes. A pesar de que en su investigación no se hace un análisis o caracterización del cerdo en relación con lo militar, si resulta relevante mencionar las hibridaciones entre las imágenes bélicas y los animales, ya que el autor reconocerá que algunas virtudes de animales fieros se utilizan para caracterizar la estética militar, ya sea desde la configuración de los uniformes o desde los emblemas con los que se identifican y condecoran soldados. El cerdo, representando en repetidas ocasiones como un general de guerra, un soldado o un policía, hace parte de este estudio.

#### **5.1.5 El cerdo y los zoomorfismos**

Me sorprendí al encontrar que los refranes, los modismos o las frases que utilizan los hablantes de una lengua son objeto de estudio para diversas disciplinas, pero concretamente hay algunas expresiones que suscitan parentescos con los animales y que consciente o inconscientemente decimos en nuestro diario vivir: los zoomorfismos. Basta recordar algunas expresiones como *cola de caballo* o *por sí las moscas*.

Kamilla Tutáeva (2009), en su artículo *La simbología del cerdo en la fraseología inglesa, rusa y española*, además de hacer un extenso recuento de frases en las que evocamos al cerdo, construye dos grandes categorías en las que recoge las asociaciones que hacemos sobre él. La primera categoría indaga por la función icónica del cerdo dentro de las expresiones, es decir, aquellas frases que relacionan las apariencias físicas y comportamientos del cerdo con las del ser humano. De este primer grupo de zoomorfismos se desprenden relaciones como la fealdad, la suciedad, y la voracidad.



La segunda categoría indaga por la función simbólica-cultural en donde ya no proyectamos la apariencia y comportamiento del cerdo en el otro, sino que arbitrariamente proyectamos valores y juicios en el otro, teniendo en cuenta que para una plena interpretación de la frase debemos conocer las dinámicas culturales y temporales en la que se expresa. De este segundo grupo de zoomorfismos se desprenden relaciones como lo malvado, lo vulgar, la inferioridad social, la fertilidad y las desviaciones sexuales.

Durante mi búsqueda de antecedentes esta autora resultó ser realmente conveniente ya que confirmaba mis sospechas de las asociaciones visuales que se hacen de este animal y compaginan directamente con su repertorio y clasificación zoomórfica.

### **5.1.6 Sustantivo faunístico**

Esta preocupación por la pervivencia de los animales en el lenguaje también pude encontrarla en *El reino animal en la lengua* escrito por Sanz (2012), quien considera que muchos de los comportamientos humanos se entienden metafóricamente a través de comportamientos de animales. En consonancia con los antecedentes que cité previamente, esta autora plantea el preguntarnos por el uso idiomático que le damos exactamente a la palabra cerdo, y propone entonces una revisión detallada de su uso en la vida diaria; problematizando los contextos en que se utiliza y los propósitos que persigue. Otorgando una clara relevancia a los sustantivos faunísticos y en especial a la palabra *cerdo*, Sanz (2012) plantea que:

Un extenso grupo de metáforas animales se transfieren a la esfera humana, en donde con frecuencia adquieren connotaciones humorísticas, irónicas, peyorativas o incluso grotescas. Así, un ser humano puede ser comparado con una inagotable variedad de animales: un perro, un gato, un cerdo, una rata, una víbora, etcétera. (p. 45)

### **5.1.7 Agroindustrias y cerdos**

Rob Wallace (2020) en su libro *Grandes Granjas, Grandes Gripe*s, a modo de denuncia, cuestiona el internamiento de animales en granjas industriales y las prácticas de abuso que se dan dentro de ellas, tales como el uso desproporcionado

de antibióticos para el engorde, el hacinamiento, o el impacto ambiental por el mal manejo de desechos y talas masivas. Desde una perspectiva biológico-periodística documenta la infecciosidad de patógenos que aparecen, por ejemplo, dentro de criaderos industriales de cerdos, y cómo estos pueden enfermar grandes poblaciones humanas como consecuencia de la globalización.

Para este trabajo investigativo, este autor representa el planteamiento de una problemática contextual y coherente que se preocupa tanto por los aspectos patológicos como por los éticos que involucran a la cría de cerdo.

### **5.1.8 Abuso policial y cerdos**

Finalmente, el ejemplo que me es más cercano es el estudio de caso del video juego Tombo Survivor desarrollado por mi colega y amigo Miguel Ángel Pérez, en su trabajo de grado titulado “*El videojuego como medio y lenguaje narrativo-interactivo*” (2021). Dicho estudio nace del interés por indagar los fenómenos expresivos y discursivos de los videojuegos, caracterizándolos desde sus elementos lúdicos, narrativos, descriptivos y espacio temporales. En ese marco, el autor estudia un caso de videojuego local, del cual toma los juicios morales y sentidos de justicia que los jugadores deben asumir al manejar el avatar de un policía corrupto con rasgos antropomorfos de humano y cerdo, y los contrasta con el contenido visual, sonoro e interactivo del videojuego, que en últimas obliga a los jugadores a cometer actos delictivos.

Además, considera de vital importancia sugerir las circunstancias contextuales en las que se enmarcan las vivencias de los creadores del juego, el hecho de que el jugador deba reconocerse como ciudadano sensible de las problemáticas que lo rodean y de los elementos culturales que lo conforman, y de los abusos policiales como prácticas comunes en Colombia; Pérez (2021) afirma:

En conclusión, el mundo de Tombo Survivor, evoca las relaciones ideológicas que son emanadas de la institucionalidad colombiana, y también las diferentes problemáticas sociales, culturales y políticas, que se evidencian por medio de los personajes, objetos, espacios y referencias a un jugador situado en el contexto espacio-temporal específico. (p. 127)

Sería imposible pasar por alto el hecho de que en el videojuego el presidente de Colombia se encuentra representado como un cerdo que tiene la habilidad de jugar fútbol y lanzar balonazos, al que Pérez relaciona con la campaña electoral de Iván Duque distinguida por exponer las habilidades futbolísticas del entonces candidato.

Si bien no planteo una investigación con miras a la caracterización del videojuego como lenguaje artístico, me parece relevante y de sumo valor hacer del contexto una pieza fundamental para la investigación, ya que, al igual que el autor, las imágenes y en especial la del cerdo, adquieren determinados sentidos dentro de las manifestaciones artísticas, rituales y políticas en el contexto Colombiano.

## **5.2 Antecedentes visuales**

A continuación quisiera presentar algunos descubrimientos que enlazan al animal con algunas tradiciones y ficciones narradas en la literatura medieval, en instalaciones artísticas contemporáneas, novelas gráficas, libros de medicina, y cómics.

Abarquemos el semillero de monstruosidades por excelencia: los bestiarios medievales. Entendemos que estos forman parte como un género literario que hace alusión a colecciones de imágenes muy diversas que describen la existencia de plantas, rocas y animales fantásticos, que generalmente buscan ejercer propósitos teológicos pero que también atienden fenómenos científicos, antropológicos, y geográficos. La génesis de los bestiarios guarda especial relación con relatos de la antigüedad donde figuran viajes hacia zonas desconocidas y la descripción de los animales que las habitaban, siendo los precursores, en su labor como enciclopedistas y compiladores de estos extraños seres, Ctesias de Cnide, Aristóteles, Plinio El Viejo y Eliano (Delacampagne y Delacampagne, 2005). Es así como la manticora, el grifo, el unicornio, los licántropos, la anfisbena y un largo abanico de animales, se originaron. Sería imposible pasar por alto el catoblebas, un animal antiguo que posee, según Borges (1967), una cabeza de cerdo tan pesada que le cuesta llevarla, impidiéndole utilizar el poder descomunal de arrebatarle la vida a quien le mira a los ojos (p. 38).

Todos estos relatos dieron pie para la construcción de una forma de literatura teológica que buscaba reflexionar sobre los seis días de la creación divina y aquellos animales creados por Dios, podemos referirnos a estos textos como literatura hexameral<sup>1</sup> o hexaemeron, que fueron los principales precedentes de los bestiarios medievales. Traigo esto a colación ya que tuve la grata experiencia de acceder físicamente a algunos de estos textos en su versión facsímil<sup>2</sup> y extraer algunas de sus imágenes, las cuales compartiré a continuación.

El primer texto de esta naturaleza resulta ser el *Bestiario de San Petersburgo* (2003) en su edición facsimilar decorado en oro; en él pude hallar la convergencia entre animales que son fantásticos y los que no, pues parece no haber una clara distinción entre ambos en esta clase de literatura. Tomemos como ejemplo, a un grifo que rapta lo que parece ser un cerdo, seguramente para devorarlo (Imagen1). Igualmente una curiosa escena donde se ve la figura de Dios teniendo una conversación con Adán y Eva, convoca a los animales del Edén, entre ellos el cerdo (Imagen 2).



Imagen 1. Ilustración del Bestiario de San Petersburgo (2003). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República

---

<sup>1</sup> Palabra que hace referencia a los seis días de la creación. *Hexa-* que alude a seis, *Hemer-* que significa día

<sup>2</sup> Es decir una reproducción exacta.



Imagen 2. Ilustración del Bestiario de San Petersburgo (2003). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República

Por otro lado en el *Bestiario de Oxford: manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleian* (1983), resulta curioso observar lo que parece ser Dios sentado sobre un trono haciendo un gesto demandante sobre un grupo de animales. Probablemente se trate de la representación del sexto día de la creación donde los animales que habitan la tierra firme fueron creados.

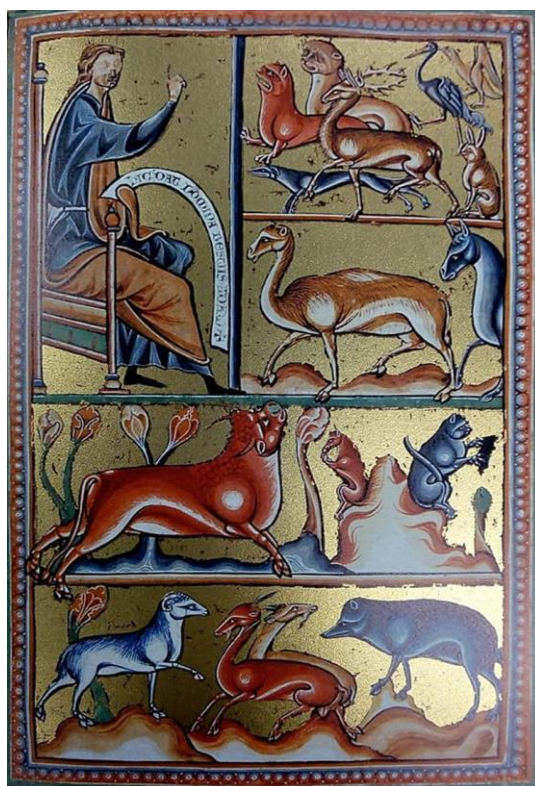


Imagen 3. Ilustración del Bestiario de Oxford (1983). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República



Otra fuente inesperada que encontré relata algunas tradiciones culturales practicadas por los devotos cristianos de la edad media, los *Libros de Horas*, que permiten adentrarnos en toda una serie de momentos en los que el cerdo desempeña un rol capital. Pero antes, una pequeña contextualización. Estos libros eran un tipo de manuscritos iluminados<sup>3</sup> que contenían extensas recopilaciones de textos bíblicos en los que figuraban, por mencionar algunos, salmos, rezos, oraciones para la sagrada Misa, cantos, y calendarios; la composición o estructura de estos libros no estaba del todo clara y dependía principalmente de los deseos de su propietario, que podía ser un miembro de la nobleza o alguna persona de un nivel social más bajo. Generalmente estos textos se escribieron en latín o en francés y gozaron de una gran popularidad durante el siglo XV.

Pude observar que el cerdo aparece en estos libros como un animal doméstico que hace parte de la dieta alimenticia europea regida en ese entonces por las estaciones del año; por lo tanto es retratado en los calendarios como un animal que se engorda en noviembre y se mata en diciembre. En el penúltimo mes del año era común disponer de amplios bosques para que los cerdos comieran bellotas; también se puede observar que alrededor de este momento se constituía un oficio, donde hombres con bastones se encargaban de derribar este fruto. En el *Studenbuch*<sup>4</sup> (XV) (Imagen 4) y en el *Libro de horas de Carlos VIII, Rey de Francia* (1995) (Imagen 5) se puede evidenciar esta práctica:



Imagen 4. Fragmento de ilustración del *Studenbuch* (XV). Biblioteca Estatal de Baviera. CC BY-NC-SA 4.0

<sup>3</sup> Es decir, decorados en oro o plata.

<sup>4</sup> Se puede acceder digitalmente a esta fuente a través de la biblioteca digital del Munich Digitization Center:  
<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00108472?page=26,27>

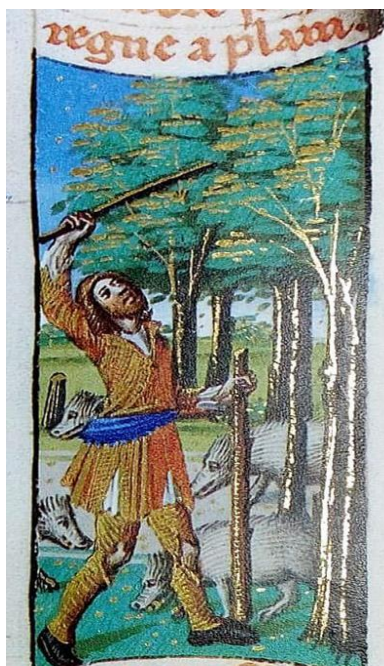


Imagen 5. Ilustración del Libro de Horas de Carlos VIII, Rey de Francia (1995). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República

Esta escena también se puede encontrar en otros textos religiosos, tales como las colecciones de himnos musicales sagrados llamados *Salterios*, que evocaban salmos, pasajes bíblicos y, a través de pequeñas ilustraciones iluminadas, los meses del año. Al parecer, se trata de un elemento recurrente de la literatura medieval que también puede apreciarse en el *Calendario de un Salterio*<sup>5</sup> (XIII) (Imagen 6):



Imágen 6. Ilustración de Calendario de un Salterio (XIII). Biblioteca Bodleian, Universidad de Oxford. CC BY-NC 4.0.

<sup>5</sup> Se puede acceder digitalmente a esta fuente a través de la biblioteca Digital Bodleian: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/5b5a488d-cf31-4bab-a347-b5ae26c01f12/surfaces/878088c2-1863-4615-8225-a1adb366e1b8/>

En cuanto a la época decembrina, al cerdo se le representa siendo sacrificado. Esto se debe, tal vez, a que la abundancia de su carne representaba una estrategia de los pueblos europeos para afrontar fríos inviernos, por lo que aprovisionarse con cereales y carnes saladas aseguraba su supervivencia. Hay que señalar una serie de pasos que giran alrededor de este sacrificio, siendo el primero de ellos el desangre del animal; tal y como se muestra en el *Studebuch* (XV) (Imagen 7) y en el *Canon Litúrgico*<sup>6</sup> (Imagen 8):



Imagen 7. Fragmento de ilustración del *Studebuch* (XV).  
Biblioteca Estatal de Baviera. CC BY-NC-SA 4.0



Imagen 8. Fragmento de ilustración del Canon Litúrgico 283 (XV).  
Biblioteca Bodleian, Universidad de Oxford. CC BY-NC 4.0.

<sup>6</sup> Se puede acceder digitalmente a esta fuente a través de la biblioteca Digital Bodleian:  
<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/09d38d62-7120-400c-bf2a-2a6d1af2d54d/surfaces/21bb2e8b-3ff9-43e8-b56e-c95594546df3/>



La próxima fuente que quiero compartir me llama particularmente la atención porque ha sido el único antecedente visual que se relaciona con el ejercicio de la caza, si bien estaba predispuesto a encontrar muchas más imágenes de esta naturaleza, solo puedo traer a colación este pequeño grabado medieval que extraje de alguna de las páginas del *A Paris book of hours* (1988) (Imagen 9):



Imagen 9. Ilustración de *A Paris book of hours* (1988). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República

Apartándome de la literatura religiosa, quisiera mencionar otro tipo de narrativas que descubrí y que hacen un vínculo excéntrico entre la ciencia, los lenguajes artísticos y la imaginación. Para mi sorpresa, descubrí una fuente que se interesó por la proximidad biológica entre el ser humano y el cerdo, que desde mi perspectiva plantea un relato fresco. El anatomista y médico cirujano, Ambroise Paré, retrató miles de alteraciones congénitas que padecían las personas de su época, con el fin de hallarles una explicación científica y hacerlas diagnosticables. Aun así, muchas de sus ilustraciones destacan por su poca credibilidad; es aquí donde me remito a la obra *Opera Ambrosii parei regis primarii et parisiensis chirurgi* (1582)<sup>7</sup> para extraer tres de sus ilustraciones, donde figuran: un hombre con cuerpo de cerdo con manos en vez de patas (Imagen 10), un segundo hombre con torso humano y patas de cerdo (Imagen 11) y, finalmente, un cerdo siamés (Imagen 12). Este tipo de seres monstruosos se encuentran fuertemente anclados en la imaginería antigua y medieval.

<sup>7</sup> Se puede acceder digitalmente a esta obra a través de la BIBLIOTECA COMPLUTENSE de la Universidad Complutense Madrid:  
[http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta\\_libro.asp?ref=X532357638&idioma=0](http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X532357638&idioma=0)

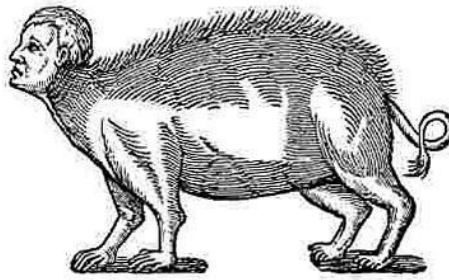


Imagen 10. Ilustración de *Opera Ambrosii parei regis primarii et parisiensis chirurgi* (1582). Biblioteca Complutense.

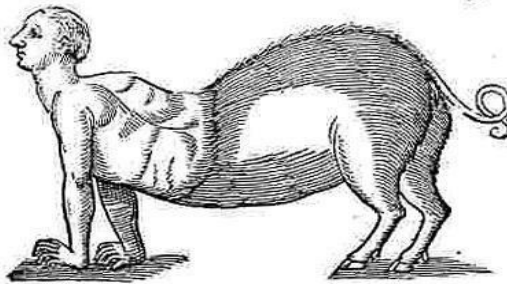


Imagen 11. Ilustración de *Opera Ambrosii parei regis primarii et parisiensis chirurgi* (1582). Biblioteca Complutense.



Imagen 12. Ilustración de *Opera Ambrosii parei regis primarii et parisiensis chirurgi* (1582). Biblioteca Complutense

Otra narrativa que vincula al cerdo con la ciencia se puede encontrar en *Bestiario* (1997) de Joan Fontcuberta et al, donde intencionalmente Fontcuberta busca, a través de una impostura científica, legitimar la existencia del Cocatrix, un cerdo anfibio que atemoriza a los habitantes de la región de Poitou-Charentes, en Francia (Imagen 13).

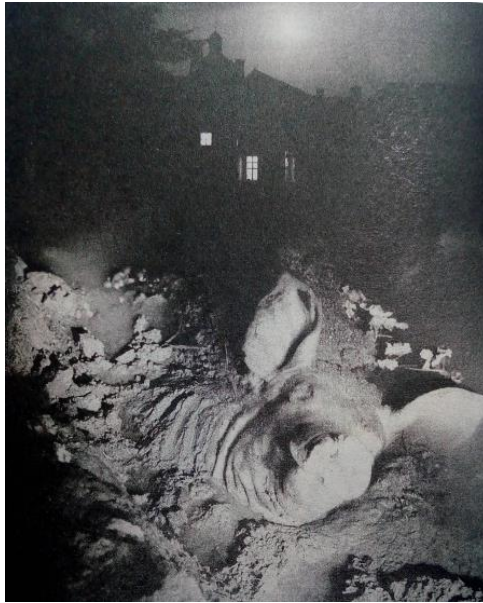


Imagen 13. Fotografía extraída de *Bestiario* (1997).

Se trata de un juego ficcional visual que busca desmontar el carácter de veracidad que ocupan los museos a través de imágenes y textos con la voz autorizada de los curadores; a su vez cuestiona si la fotografía puede ser entendida como una evidencia incuestionable sobre cualquier hecho. Esta ingeniosa narrativa de Fontcuberta (1997) nos ofrece descripciones detalladas del animal:

- Cocatrix es la denominación popular del porcatrix autosito («autosito»: capaz de alimentarse por sus propios órganos y dotado de corazón).
- El cocatrix no es verdaderamente un monstruo sino un híbrido ectromeliano (del griego ektroó: hacer abortar; melos: miembro) y con alternancia degenerativa asimétrica.
- El cocatrix es hermafrodita y se reproduce con dificultad. Son totalmente infundados los temores de que pudiera haber una plaga. Que se sepa, nunca ataca presas vivas; no es depredador sino carroñero (p. 35)

La siguiente fuente que deseo compartir hace más evidente ese vínculo ser humano-cerdo, esta vez jugando desde la animalización y, quizá, la metáfora. El libro cómic *Maus* (1980- 1991) de Art Spiegelman, cuenta la historia de un superviviente del holocausto nazi con la particularidad de animalizar a todos sus personajes dependiendo sus nacionalidades o etnias a las que pertenecían. Los judíos se representan como delgados ratones, los alemanes como enormes gatos fornidos y los polacos como cerdos. El tándem gato-ratón es claro, funciona como una alusión víctima-victimario, en cuanto al cerdo, se le sitúa ocasionalmente en

contextos que lo hacen blanco de prejuicios y tratos condescendientes, con poca agencia a lo largo del cómic, desempeña roles de relativo poder, como por ejemplo, como revisores de trenes, enfermeras, médicos, policías y soldados. Sin embargo esta animalización en concreto puede obedecer a que muchos polacos fungieron como intermediarios, como ejecutores y como cómplices de las barbaridades cometidas por los nazis.



Imagen 14. Ilustración de *Maus* (1980- 1991)

Los animales juegan un rol bastante importante en el contexto de la decadente política colombiana -fuente continua de relaciones zoomórficas- pues suelen remitirnos a actos de corrupción, la disparidad económica y la violación de derechos humanos fundamentales. El cerdo se posiciona concretamente en un lugar privilegiado dentro de todo el panorama humorístico de la caricatura política, pues suele relacionarse con el aspecto físico del presidente Duque. Esta hibridación se consolida cómodamente, a través de una extensa variedad de artistas, como la representación más efectiva para deshumanizar al presidente, para injurarlo por ser el representante en el poder de la corriente política señalada por muchos como la responsable de un sinfín de atrocidades, el uribismo.



Imagen 15. El muro de los lamentos (2021) *Bacteria*

Sin duda, estos descubrimientos son apenas un acercamiento errático y somero de todas aquellas expresiones en las que podría presentarse el cerdo, aún así, esta búsqueda diacrónica puede ofrecer ciertas pistas sobre nuestra relación con este animal.

## 6 MARCO TEÓRICO

A continuación me remito a una peculiar familia de conceptos que me brindará un armazón conceptual a lo largo del trabajo y que considero de suma importancia para el análisis del cerdo y su pervivencia dentro de los medios audiovisuales que consumo. De modo que acogeré una noción sobre el campo de la *Cultura Visual* e intentaré nutrirme de algunos problemas que plantea; también recurriré a la noción de *imagen* desde Warburg cuyo estatuto *superviviente* permite propiciar descubrimientos y ,finalmente, abordo el cerdo bajo su carácter *metafórico* y su posibilidad de *encarnarse*.

### 6.1 La cultura visual como campo interdisciplinar y como objeto de estudio

El primer cimiento que construye esta investigación resulta ser un acercamiento a la noción de cultura visual. Esto se debe, en parte, a las posibilidades y herramientas que este campo puede brindar para la comprensión de la mirada y su inmersión en diversos contextos; además, porque cobija a las manifestaciones visuales bajo un amplio panorama de análisis interdisciplinar, lo que permite estudiarlas desde perspectivas sociales, históricas, tecnológicas y culturales. Por lo tanto esbozaré cómo se puede configurar este campo y los propósitos que puede llegar a cumplir dentro de esta investigación.

En realidad el caracterizar la cultura visual no es un asunto sencillo, pues, existen definiciones que persiguen sus propios objetivos y problematizan realidades específicas, de modo que habrá quienes la consideran como una táctica de resistencia ante las imágenes que saturan el campo visual de la vida diaria; habrá quienes ven en ella la posibilidad de redefinir la Historia del arte; otros que la estimarán como una disciplina que estudia artefactos visuales y tecnologías de la mirada; y también habrá algunos que decantarán en ella la posibilidad de estudiar

prácticas de la vida diaria que moldean la mirada (Hernández, 2005). Así que conviene adoptar la definición que mejor se acople a nuestros propósitos.

Según Mitchell (2003) sería útil partir de la distinción entre los conceptos *Estudios Visuales* y cultura visual, donde el primero hace referencia a un campo emergente y el segundo a su objeto de estudio. Además, señala que en la práctica suele utilizarse la cultura visual para definir tanto el campo como su contenido. No obstante haré uso de ambos conceptos indistintamente. Ahora bien, esta aproximación superficial no permite abarcar todo lo que este campo persigue, por lo tanto, traigamos a cuento algunos elementos recurrentes que pueden conformarlo, tales como “las formas culturales vinculadas a la mirada y que denominamos como prácticas [de la] ‘visualidad’; y el estudio de un amplio espectro de artefactos visuales que van más allá de los recogidos y presentados en las instituciones de arte” (Hernández, 2005, p. 13).

Detallemos, primeramente, el genuino interés de considerar a la visión como inmersa dentro de actividades sociales múltiples y variadas, es decir, se presta atención al carácter social de lo visual, donde se pregunta por “los procesos cotidianos de mirar a los otros y de ser mirados”(Mitchell, 2017,p. 74). Consecuentemente, esta misma variedad de prácticas supone un corpus de estudio amplio que convoca reflexiones de distintas disciplinas y, en últimas, le permite al campo de la cultura visual estudiar:

No precisamente historia del arte y estética, sino la imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, además de todas aquellas investigaciones en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc.... (Mitchell, 2003, pp 20-21)

De modo que fundamentándose desde un acervo teórico tan amplio, la cultura visual se presenta como un campo con ausencia de límites, que estudia, en su concepción más amplia, la visualidad y la mirada. Así mismo, esto plantea que si indagamos sobre un fenómeno social de lo visual, debemos atender a la

especificidad de las disciplinas o campos que involucra. Por lo tanto, durante este trabajo, atribuyo cierta atención a diversas prácticas culturales y a los usos sociales de la visión que se tejen alrededor del cerdo. Esto supone una búsqueda que se consolida en indagaciones históricas y culturales que dan cuenta de las formas en que se representa y se ve a este animal.

Ahora bien, el segundo elemento común que puede conformar este campo son los artefactos visuales, y que aquí reconoceré como medios. Particularmente, esta investigación prioriza como fuente principal de imágenes a los medios del cine y la televisión, de ahí la necesidad de recurrir a sus códigos de especificidad y consumo para comprender cómo interpelan al espectador a través de estímulos perceptivos que no sólo promueven experiencias sensoriales e imaginativas, sino que también construyen realidad.

La noción de medio puede remitirnos a la idea de que un objeto, artefacto, o herramienta proyecta sobre sí una imagen, pero el medio “parece ocupar... algún tipo de espacio medio impreciso entre los materiales y las cosas que la gente hace con ellos” (Mitchell, 2017, p. 258). En otras palabras, además de ser el soporte donde habita la imagen, el medio también es una práctica que convoca a las personas; no basta con aludir a los objetos materiales, como la pantalla electrónica de un televisor o a la película fotográfica utilizada en el cine, sino que también hace falta entender el medio como una institución envolvente que contiene a las personas y las involucra en rituales y hábitos socialmente compartidos (Mitchell, 2017).

De este modo asumiré, en mi rol como espectador, que la experiencia televisiva y cinematográfica se caracterizan por disposiciones para el ocio bastante particulares y específicas. Si bien se puede atender a ellas con el fin de buscar entretenimiento o, pretenciosamente, conocimientos trascendentales, la televisión puede entenderse como un escenario privado en el que se puede consumir una determinada colección de canales y ofrecerle al espectador la posibilidad de asumirse como un gestor dentro de un determinado catálogo de contenido, mientras que el cine funge como un escenario que cobija a una gran cantidad de personas dispuestas para ver una proyección sin pausas comerciales y en completo silencio. Convengamos que las disposiciones que se despliegan a la hora de acercarse a cualquiera de estos medios son ante todo visuales, y plantean unas formas

concretas de ver; cabe mencionar que este trabajo no sólo se sirve de las experiencias visuales relacionadas con los medios anteriormente mencionados, sino que también se sirve de las plataformas de streaming, pues estas ofrecen un amplio panorama de producciones, tanto cinematográficas como seriales, y de las que soy un frecuente espectador.

Asimismo no reconoceré la televisión y el cine, en su materialidad, como *medios visuales*, pues eso supondría que únicamente interpelan el sentido de la visión; resulta conveniente reconocerlos como *medios híbridos*. Pues, en palabras de Mitchell (2003) “el postulado de los medios híbridos, mixtos, nos conduce a los códigos de especificidad, a los materiales, tecnologías, prácticas perceptivas, funciones sógnicas y, en definitiva, las condiciones institucionales de producción y consumo que recubren un medio” (p. 33), consecuentemente, me referiré a estos medios como medios audiovisuales, pues a pesar de mantener una clara disposición por a las imágenes, también despliegan signos de carácter auditivos. Además, es importante señalar que estos medios al estar constituidos por discursividades específicas postulan unas formas concretas y reiterativas de representación y significación de la realidad, y es en este punto que podemos preguntarnos por las repercusiones educativas y efectos epistemológicos que sus representaciones plantean.

Hernández (2007), desde una perspectiva cultural de la visión, considera que las representaciones visuales permiten que las personas den sentido a su propio ser, es decir, propicia la construcción de subjetividades; pues en palabras del autor “las representaciones visuales conectan con la constitución de los deseos, en la medida en que enseñan a mirar y a mirarse, y contribuyen a construir representaciones sobre sí mismos y sobre el mundo [,] lo que constituye la realidad” (p. 30). En este sentido, podemos destacar que los medios híbridos a los que se aferra esta investigación poseen un carácter formativo, pues repercuten en cómo miramos y nos relacionamos con los otros, trátase de personas, animales u objetos; si estos medios nos enseñan a mirar el mundo y a nosotros mismos, podemos considerar relevante el desmenuzar aquellas imágenes que proyectan sobre la realidad y me permite finalmente plantearme el cómo miramos y representamos al cerdo en medios audiovisuales.



Los horizontes que he bosquejado sobre la cultura visual persiguen principalmente los intereses de mi investigación; comprendiendo que es un campo amplio que se fundamenta en diversas disciplinas no pretendo fijar ideas inamovibles o universales que dicten con exactitud qué es la cultura visual.

## **6.2 La Imagen superviviente**

A pesar de que he hablado incansablemente sobre ella, aun no esbozo su naturaleza y cualidades que la caracterizan, por ello, urge construir o acoger una noción de imagen para esta investigación consolidando algunas comprensiones y reflexiones que giren a su alrededor. De entrada, habría que mencionar que cuando hablamos de la imagen, estamos hablando de un ser enigmático y que una gran cantidad de cosas reciben tal denominación, como los sueños, la poesía, los diseños, los cuadros, los mapas o las ilusiones ópticas (Mitchell, 2011). La imagen es entonces un asunto polisémico, que puede ser delineado por diversas posturas y campos de saber; por consiguiente pretendo trazar una ruta de comprensión de la imagen que responda particularmente a mis propósitos.

Así pues, la imagen que se propone aquí es bastante particular, pues ella, además de orientar nuestras miradas y obligarnos a acceder a hechos históricos para comprenderla, es ante todo un testimonio de prácticas remotas que creíamos desaparecidas, extintas, que ya no nos acompañaban. Por lo menos este es el principal atributo que Aby Warburg (2005) le otorgaba a las imágenes. Historiador de arte atraído fuertemente por la cultura clásica occidental, Warburg forjó, durante el siglo XX, un método de investigación que aliviaba un intenso descontento que tenía con respecto a la territorialización de la imagen dentro de determinados campos del saber, especialmente el de la historia. Pues generaciones de historiadores modernos que le precedían consideraban que la historia del arte era marcada por al menos tres grandes acontecimientos, tales como el nacimiento de una forma de arte, su grandeza y su eventual decadencia o muerte; ante tal panorama, Warburg, en palabras de Didi-Huberman (2009), propuso que:

No nos encontramos ante la imagen como ante una cosa cuyas fronteras exactas podamos trazar. Es evidente que el conjunto de las coordenadas positivas -autor, fecha, técnica, iconografía...-no basta. Una imagen, cada

imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. (p.34)

Dichos movimientos pueden entenderse como un conjunto de prácticas sociales, culturales, religiosas, mágicas o políticas que se vinculan a la imagen, y que sedimentan en ella, creencias, saberes, y actuares. De este modo el llamado de Warburg es a consolidar aperturas para la imagen, estudiando aquellas cualidades impensadas por el campo de la historia del arte y asociándola con otras dimensiones del saber. En otras palabras, una apertura interdisciplinar. A su vez, esta propuesta considera insuficiente que se disponga de la imagen bajo los parámetros convencionales anteriormente suscitados, pues la imagen y el tiempo que ésta evoca, no es algo que se pueda trazar cronológicamente.

Por ello, Warburg ideó una teoría del tiempo que le permitía estudiar imágenes desde las memorias que estas mismas evocaban, pues a los ojos de este historiador, las imágenes operan como testimonios de tiempos pasados que a través de temporalidades específicas se resisten al olvido. En este caso una imagen debería “considerarse... como lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas” (Didi-Huberman, 2009, p.35). Por ende, este carácter fantasmal o superviviente que las impregna complejiza la noción de tiempo y hace imposible periodizar históricamente una imagen, pues esta:

Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en el que quizá ya no se le esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos mal definidos de una «memoria colectiva».(Didi-Huberman, 2009, pp 59-60)

A continuación, quisiera evocar brevemente una supervivencia que se relaciona directamente con el animal que le concierne a este trabajo investigativo, y cuyo propósito busca ejemplificar lo anteriormente descrito. Patiño-Lakatos (2017) analizando las cualidades metafóricas de la caricatura política, recurre a un retrato grotesco que muestra a la familia de Luis XVI siendo llevada a la guillotina. Lo curioso es que todos los integrantes habían sido retratados como cerdos. A pesar de que aquellos sucesos en los que se vio envuelta la monarquía francesa se dieron hace ya más de dos siglos, ocasionalmente podemos ver la susceptibilidad con la

que figuras políticas, hoy en día, son caricaturizadas como cerdos. E incluso, ésta bestialización no sólo privilegia a monarcas o presidentes, sino que también suele dirigirse a diversos integrantes del poder estatal de un país.

De este modo las supervivencias son un testimonio de prácticas remotas que conviven con nosotros en el presente y que, de alguna manera, han sido modificadas; por ello, una imagen puede estar tejida por nudos de múltiples pasados o supervivencias, de allí que, para comprenderlas es necesario recurrir a hechos históricos para darles un valor diagnóstico más no un valor evolucionista susceptible a ser cronologizado (Didi-Huberman, 2009). Además resulta fascinante la posibilidad de acceder, por medio de imágenes, al pensamiento y cultura de una sociedad remota que por el paso del tiempo devino olvidada. Aun así, conviene fortalecer esta aproximación sobre el carácter de las imágenes, para lo cual pondré sobre la mesa la noción de Atlas Mnemosyne: un dispositivo visual creado por Warburg que apela a la memoria y posibilita el pensar por imágenes. Un primer paso que podemos dar para adentrarnos en la operatividad y posibilidades que ofrece de este dispositivo tan particular, es el de esclarecer la noción de atlas bajo la que opera el proyecto Warburiano:

Aunque se asocia con un subgénero cartográfico en realidad los atlas son una forma visual de conocimiento consistente en la recopilación enciclopédica de objetos de una misma especie. Su misión es ofrecernos de manera sistemática una multiplicidad de elementos reunidos por afinidad electivas, para la comprensión de nuestro entorno. (Antón-Barco, 2014, p. 46)

Este ejercicio demanda la recolección de una basta cantidad de imágenes que tienen como objetivo respaldar una hipótesis que el creador del atlas ha planteado; el tratamiento posterior que recibe la imagen consiste en su colocación sobre soportes, tales como bastidores o mesas de trabajo, donde finalmente se le confronta con otras imágenes.

En esta misma línea de pensamiento, Tartás Ruiz y Guridi García (2013) sugieren que la “confrontación de imágenes... define cartografías propias, universos regidos por criterios no estrictamente gobernados por razones lógicas, sino por referencias y obsesiones que descomponen la realidad en múltiples capas de significados superpuestos”(p. 233), por lo tanto , la colocación y agrupaciones de

imágenes, dadas por criterios más o menos arbitrarios, permiten develar supervivencias y mostrar la memoria de determinadas sociedades en determinadas y diversas temporalidades. Resulta imprescindible traer a colación un panel elaborado por el mismo Warburg, con ánimos de ilustrar todo este discurso (Imagen 16):



Imagen 16. Warburg, Aby: "Atlas Mnemosyne". Panel 16. 1928. The Warburg Institute

Específicamente, esta práctica de colocación de imágenes fotográficas sobre superficies o paneles toma el nombre de montaje, caracterizándose principalmente por la capacidad de resignificar una imagen por efecto de su disposición en determinado lugar de la serie de imágenes con las que comparte lugar en el soporte. Pues, al confrontar imágenes aparentemente distintas, estas adquieren nuevos sentidos o lecturas inusitadas, y es aquí, donde radica una de las grandes atributos del Atlas, tener la capacidad "de unir cosas disímiles que al encontrarse provocan la aparición de relaciones no aparentes e inéditas"(Antón-Barco, 2014,p. 46). Si bien la noción de montaje podría remitirnos primeramente al proceso cinematográfico por el cual se crea una ilusión visual narrativa, en realidad:

El montaje -al menos en el sentido que nos interesa- no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de «planos» discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de desplegar

visualmente las discontinuidades del tiempo presentes en toda secuencia de la historia. (Didi-Huberman, 2009, p. 430)

Esta distinción puede disipar algunos malentendidos con los que usualmente se asocia la noción de montaje, pues al hacer uso del montaje como un instrumento de continuidad temporal y no como un ejercicio dialéctico entre imágenes se refuerza la idea de evolución histórica que Warburg rechaza. Ahora bien, el montaje del atlas supone, de acuerdo con Tartás Ruiz y Guridi García (2013) “el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito” (p. 231), por lo tanto, nos encontramos ante un ejercicio abismal, sumamente desbordante para cualquier investigador. En consecuencia, urge, ante la globalidad avasallante de las imágenes, agruparlas en paneles expositivos en la que “estas hablan por sí mismas, en su relación mutua y cambiante y a través de la distancia que se genera entre ellas” (Antón-Barco, 2014,p. 48).

Didi-Huberman (2009) se pregunta por el hacer dentro del atlas y concluye que el investigador que se sume a esta práctica “pasa de una cultura a otra, de una época a otra, de un familiar a un extraño, de un museo a otro, de una iglesia a una biblioteca, de una miniatura a un ciclo de frescos o de un rosario a una catedral” (p. 413). Sin duda, es toda una deriva situacionista que permite posicionarse en una gran diversidad de contextos a través de la imagen. De ahí, que sea posible la convivencia de elementos de culturas diversas.

Una pregunta sale a flote. Si el atlas es, como se señaló previamente, un proceso infinito de recolección y distribución de imágenes sobre superficies que busca respaldar la hipótesis de un investigador ¿cómo interpreto, qué sentido le atribuyo a semejante cantidad de imágenes? Al implicarnos como espectadores ante un Atlas, basta con que le otorguemos nosotros mismos un sentido a todo eso que vemos, pues la misma aleatoriedad que le permite al creador del dispositivo posicionar las imágenes de manera arbitraria, da pie a que un atlas pueda “leerse de principio a fin u ojearse aleatoriamente sin que sus elementos pierdan significado” (Antón-Barco, 2014, págs. 46, 48). En suma la implicación como espectadores nos delega la función de darle sentido a ese universo visual.

Con todo esto en mente, la definición de imagen de la que se sirve este trabajo también tiene la pretensión de trazar las bases teóricas del dispositivo Warburiano, que será, más adelante, imprescindible; pero por ahora considero importante ofrecer, a modo de cierre, una delimitación de la imagen bastante concreta que representa, a mi juicio, globalmente su carácter. Para Warburg, en palabras de Didi-Huberman (2009), una imagen es "... un «fenómeno antropológico», una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una «cultura» (*kultur*) en un momento dado de la historia" (p.43). Lo que implica reconocer que aquello que denominamos imagen se encuentra a mitad de camino entre lo inmediatamente material -que podemos analizar, palpar- y su condición mental, simbólica, algo que anida en las experiencias de sus receptores y que amplía su significación, y que, en ocasiones, nos encontramos sólo ante imágenes mentales, las cuales también pueden llegar a encarnarse. De este modo quisiera advertir al lector, que cada vez que me remita a la imagen durante todo este trabajo investigativo, será ciñéndome bajo su carácter superviviente y la posibilidad que ofrece para acceder a las creencias, saberes y actuares de una cultura.

Antes de continuar con un tema urgente a definir, debo mencionar que, más adelante, pondré a disposición más detalles que pueden dar idea de cómo es el funcionamiento orgánico de un atlas, ya que será un eslabón metodológico importante a lo largo de esta investigación.

### **6.3 Analogía, metáfora encarnada, cerdo**

Quisiera continuar no sin antes advertir al lector que los siguientes párrafos pueden ocasionar cierto estado de incomprensión y, quizá, vértigo, pero ello no implica que estemos en frente de una lengua extraña imposible de decodificar. Sin más, nos adentramos momentáneamente en el argot popular con la intención de observar, o por lo menos, tratar de hacer evidente el hecho de que el cerdo habita como una presencia inadvertida y metafórica en nuestro día a día. Ante las malas acciones cometidas por una persona podría suscitarse aquel refrán que asegura que dicho comportamiento no quedará impune, pues: *a cada cerdo le llega su nochebuena*; de manera sarcástica y descortés una persona podría sugerirle a otra, con la intención de evitar su presencia, que *vaya a ver si la marrana ya puso*; o, finalmente, para referirse a que el carácter y comportamiento reprochable de una

persona no puede ocultarse detrás de su apariencia, podría recurrirse a la expresión *aunque el marrano vista de seda , marrano se queda*. Es importante definir la estrecha relación que vincula a este animal y la metáfora, pues de ella se desprenden una gran variedad de aspectos que permiten caracterizar el cerdo en la cultura visual.

Partamos por reconocer las expresiones anteriormente suscitadas como parte de un ejercicio de analogía. Perelman (1997) sugiere que es preciso “interpretar la analogía en función de su sentido etimológico de proporción... en tanto que no plantea igualdad de dos relaciones, sino que afirma una semejanza de relaciones” (p. 153), por lo tanto, una analogía consiste en la estructuración de una semejanza que relaciona una situación que nos es familiar para explicar o evaluar una situación desconocida o nueva.

Podemos observar que en estas mismas expresiones el término *cerdo* no cumple exclusivamente una intencionalidad sino variadas. Esto se debe a que cada uno de los elementos que componen las analogías, dependiendo de los aspectos que quieran destacar, evidenciar u ocultar cobrarán determinados significados que le permiten llegar a ciertas consecuencias (Perelman, 1997). Pensemos que la analogía representa una forma creativa de interpretar el mundo, de comunicarse, y, por qué no, de perseguir aprendizajes; es un ejercicio en el que su autor baraja semejanzas de la realidad para expresar, convenientemente o no, sus ideas, conocimientos, pensamientos, creencias y un sinfín de cosas.

Sin embargo, una de sus características más relevantes es que puede condensarse, es decir, en vez de emparentar aquella situación familiar – llamada *foro*- con aquella nueva y desconocida – llamada *tema*-, ambas se fusionan y crean así la metáfora. Según Perelman (1997):

La metáfora no es sino una analogía condensada, gracias a la fusión del tema y del foro. A partir de la analogía: A es B como C es a D, la metáfora tomará la forma “A de D”, “C de B”; “A es C”. A partir de la analogía “la vejez es a la vida lo que la noche es al día” se derivan las metáforas: “la vejez del día”, “la noche de la vida” o “la vejez es una noche”. (p. 161)

Antes que nada, resulta conveniente partir de una concepción general sobre la metáfora para luego observar aquellos modos en que se expresa, por lo tanto, la

consideraré como una traslación de los nombres de los objetos, como algo que los perturba y enrarece, volviéndolos llamativamente extraños. Según Ricoeur (2001) la palabra metafórica está “en el lugar de una palabra no metafórica que se habría podido emplear... la metáfora es entonces doblemente extraña: porque hace presente una palabra tomada de otro campo, y porque sustituye a una palabra posible, pero ausente” (p. 31), en otras palabras, la metáfora re-describe la realidad mediante una relación imprevista, evitando, curiosamente, utilizar el nombre ordinario o común de las cosas. Al ejercer esta traslación, tiene la virtud de producir nuevos sentidos a la vez que se desvía de un orden lógico preestablecido, quizá por esto la metáfora encuentra cobijo en la composición poética y en la producción de discursos persuasivos. De hecho, su análisis se remonta a la Poética y la Retórica de Aristóteles, donde según Ricoeur (2001):

La metáfora tiene un pie en cada campo. En cuanto a la estructura, puede consistir en una única operación de traslación de sentido de las palabras; en cuanto a la función, sigue los diversos destinos de la elocuencia y la tragedia. Por tanto, habrá una única estructura de la metáfora, pero con dos funciones: una retórica y otra poética. (p. 20)

Es así como la metáfora se expresa en estos dominios con unas intenciones bastante concretas; por un lado, busca representar las acciones humanas por medio de la ficción, y por el otro, busca cautivar al público de un escenario político para probar algo. Entonces, la metáfora se encuentra a disposición del criterio del poeta o del orador. Además, su estructura, que transpone o altera el nombre de las cosas, se decanta en tres procesos: *la desviación* - que es el emplear palabras extrañas, raras o neologismos para referirnos a objetos o situaciones comunes-, *el préstamo* - que es el determinar el sentido que adquiere una palabra dependiendo del terreno de donde se tomó- y *la sustitución* - tomar una palabra que sustituya otra posible- (Ricoeur, 2001).

La metáfora como analogía condensada opera desde la percepción de semejanzas, es ante todo una práctica que demanda cierta agudeza e ingenio para observar o hacer visible semejanzas entre las cosas, aun incluso si estas son aparentemente opuestas o contrarias. De hecho, fruto de estas relaciones imprevistas que ofrece la metáfora, los pensamientos artísticos, científicos,



religiosos, filosóficos, y en general, creadores, se sirven de ella para exteriorizar sus respectivas enseñanzas y conocimientos (Perelman, 1997). Así mismo esta cualidad pedagógica de la metáfora, que propicia una instrucción rápida, “corresponde efectivamente al placer de aprender que procede de la impresión de sorpresa” (Ricoeur, 2001, p. 52), de igual forma, desde la perspectiva del discurso público, la retórica recurre al uso de metáforas y proverbios, reconociéndolos como saberes populares, con la intención de persuadir a sus oyentes y hacer convincentes argumentos planteados (Ricoeur, 2001).

La metáfora puede expresarse mediante el empleo de verbos, adjetivos, o una palabra colocada en un contexto que excluye su sentido literal. Traigamos brevemente un ejemplo. Ocasionalmente podemos referirnos a una persona como si se tratara de un animal-no humano, ya sea insultándola o alagándola; acudamos a Perelman (2012) para entender este fenómeno:

Si decimos que un hombre es un oso, un león, un lobo, un cerdo o una oveja, describimos con ello de forma metafórica su carácter, su comportamiento, y su lugar entre los otros hombres, en virtud de la idea que se tiene del carácter, del comportamiento del lugar de ésta o de aquella especie en el mundo animal; e intentamos suscitar respecto de él reacciones iguales a las que comúnmente se sienten respecto de dichas especies. (p. 200)

Como se ve, la utilización de estos sustantivos deviene de un ejercicio de reconocimiento de semejanzas en el que se transpone un nombre por otro; adicionalmente se nos sugiere que la creación de una metáfora depende también de las impresiones que su autor tiene sobre el mundo, por lo tanto, el estatuto polisémico de una palabra metafórica depende de las intenciones, los contextos y los “diferentes grados de motivación, es decir, diferentes grados de vinculación entre el significado literal de la expresión y el significado figurado” (Sanz, 2012, p. 46).

Consecuentemente, una palabra o frase metafórica puede tornarse incomprensible al cobijar tantos significados posibles, de modo que es útil emplear una analogía no condensada para comprender cabalmente una metáfora de este tipo; por ejemplo, el uso de la palabra *cerdo* como un insulto cuya finalidad puede residir en recriminar los hábitos alimenticios de una persona, puede entenderse a

través de la siguiente analogía: este hombre come en relación a las demás personas como los cerdos comen en relación a los demás animales.

Por otro lado, dentro de la composición poética, que parte también de la apreciación y referencia de lo concreto, se crea un relato de ficción que, valiéndose de la metáfora, imita las acciones humanas como realmente son, como se cree que son o como deberían ser (Ricoeur, 2001). Por consiguiente, la metáfora poética puede enaltecer o inferiorizar dichas acciones, pues “si lo extraño y lo noble quedan unidos en una «buena metáfora», ¿no es porque la nobleza del lenguaje conviene a la grandeza de las acciones descritas?” (Ricoeur, 2001, p. 62).

Otras formas en las que puede expresarse una metáfora es a través de “un adjetivo (una exposición *luminosa*), un verbo (se puede *piar*), un posesivo (*nuestra Waterloo*), una determinación (la noche *de la vida*), la cópula (la vida es un sueño)” (Perelman, 1997, p. 162); esto quiere decir que ella no sólo opera desde las translación de nombres extraños, sino que también se produce por la comunión entre palabras dotadas de significado organizadas dentro de la composición de un poema o de un discurso público.

Finalmente quisiera traer a la mesa una cualidad importante de la metáfora, puesto que será de gran ayuda a la hora de caracterizar las representaciones visuales y metafóricas que se hacen del cerdo. La metáfora promueve que aquellas situaciones desconocidas que pretende enseñar, valorar o evaluar, las visualicemos y manifestemos a través de la imaginación, en este sentido, ella se expresa a través de lo sensible y de la imagen. Pues el carácter de toda metáfora “consiste en mostrar, en «hacer ver»” (Ricoeur, 2001, p. 53). Cuando dicha imagen se exterioriza literalmente es cuando la metáfora se encarna, es decir se hace palpable, obvia. Para demostrar esta cualidad me remitiré, a modo de ejemplo, a una escena concreta de la película *El viaje de Chihiro* (Miyazaki, 2001), donde los padres de la pequeña protagonista devoran vorazmente y sin permiso un banquete ubicado en lo que parece ser una plaza de mercado; al imitar el comportamiento de un cerdo al comer, ambos se convierten en este animal. La metáfora se encarna (Imagen 17):



Imagen 17. Fotograma tomado de *El viaje de Chihiro* (2001). Miyazaki, H.

De este modo la analogía y la metáfora parecen recubrir constantemente a este animal operando desde diversas intencionalidades o espectros de sentidos. Considero que la importancia de reconocer esto permite la observación de las condicionantes que se ponen en marcha a la hora de relacionarnos con él y representarlo, lo que también puede significar asumir o replicar los valores predominantemente negativos que se le atribuyen o, probablemente, revertirlos. El ejercicio metafórico encarnado sobre el cerdo puede tomar diversos caminos, los cuales exploraremos más adelante en el apartado de análisis.

## 7 METODOLOGÍA

En este apartado ubico aquellos referentes metodológicos y procesos aleatorios de los que me valí para llegar a una comprensión global de las representaciones visuales del cerdo y sus significados sociales. Pero antes, cabe añadir que la metodología empleada en esta investigación responde a un enfoque cualitativo donde la construcción de conocimiento parte de una postura interpretativa sobre un fenómeno de la realidad. De manera que la elección de dicho enfoque deviene consecuente ya que focaliza “sus indagaciones en procesos situados en realidades concretas y, por tanto, relacionados con las actividades de la vida cotidiana” (Barco et al., 2021, p.78), asimismo, desde una perspectiva epistemológica, la investigación cualitativa “se ocupa de la construcción de conocimiento sobre la realidad social y cultural desde el punto de vista de quienes la producen y la viven” (Balcázar et al., 2013, p.7), de tal forma que este enfoque se pregunta y problematiza las interacciones de corte simbólico, pertinentes para la

comprensión de la imagen cinematográfica y televisiva del cerdo, a la vez que entabla diálogos con las experiencias del investigador. Desde un plano metodológico su diseño es flexible y emergente, se caracteriza por la invención de estrategias sensibles que permitan acceder, construir y ampliar nuevas comprensiones sobre la realidad estudiada, de manera que no existe un proceder pre estructurado sino estrategias empleadas por el investigador que propician descubrimientos exploratorios (Balcázar et al., 2013).

Una vez definida la categoría de metodología, a continuación se plantea la *errancia* como el proceder imperante que rige esta investigación; se expanden los elementos y procederes constitutivos del *montaje* y el *Atlas*; y se sitúa epistemológicamente este estudio dentro del *paradigma indicial* mediado por razonamientos de tipo *abductivos*.

### **7.1 La Investigación como errancia**

Al no existir una forma predeterminada para la búsqueda de imágenes televisivas y cinematográficas del cerdo o para la búsqueda de una documentación histórica que narre el involucramiento de este animal en prácticas humanas, es necesario apelar a la errancia como mecanismo posibilitador de búsquedas y hallazgos sobre el cerdo.

La errancia dentro de la investigación y ésta entendida como errancia, nos invita por medio del tanteo, la deriva y exploraciones sin rumbo, “a ingresar en otras dimensiones de lo existente” (Falcón-Vignoli y Torregrosa, 2018, p. 14). Este carácter errático incita a que el investigador abra vías de indagación totalmente azarosas y aleatorias mediadas principalmente por su intuición e inmersión dentro de una red colectiva de apoyo.

Consecuentemente, el investigador que desee acceder a nuevos conocimientos no debe remitirse únicamente a una extensa e incierta colección de textos académicos, donde algunos serán descartados o apropiados, sino que también debe recurrir a otros trayectos que vinculen esta dimensión textual con sus sensibilidades y redes de cooperación, pues las experiencias erráticas están “sujetas en una infinita e inagotable dinámica de sabiduría colectiva, instintiva, inconsciente y ancestral” (Falcón-Vignoli y Torregrosa, 2018, p. 13). De modo que

los presentimientos y sospechas del investigador marcan pautas para que realice sus propias indagaciones. A la vez que el *otro* se presenta como una fuente de conocimiento que brinda dudas y sobre todo orientaciones que a la larga alimentan todo el estudio.

De manera que lo errático permea tanto el carácter de esta investigación como el de los procesos que en ella se despliegan para llevar a cabo sus objetivos. Por ello mismo considero la errancia como parte “del camino de investigación, que no se asimila al error... al contrario [,] nos lleva en los pliegues de las exploraciones, de las cuestiones, de las dudas” (Falcón-Vignoli y Torregrosa, 2018, p. 13), proporcionando de esta manera trayectos aleatorios que pueden manifestar realidades inusitadas. Aquellos trayectos y experiencias erráticas se manifiestan, como se verá más adelante, en la búsqueda diacrónica y sincrónica de imágenes del cerdo, en los procesos de montaje de Atlas y, finalmente, dentro del dispositivo *Punto Focal*, que permite el encuentro de estas imágenes y de algunos saberes que las condicionan.

## **7.2 Montaje del atlas**

En consonancia con los procesos aleatorios que implica toda investigación errática, podemos expandir otras comprensiones sobre los procesos que se despliegan al interior de un Atlas, como la organización aleatoria de sus elementos visuales y la estructuración del montaje. Al exponer estos insumos se permite dar cierta claridad sobre cómo opera la investigación desde este peculiar dispositivo visual que recopila una amplia diversidad de supervivencias y que permite mostrar un pensamiento o una hipótesis a través de las imágenes. El Atlas, escogido para esta investigación por su capacidad de remitir búsquedas aleatorias a través del tiempo, permite brindar comprensiones sobre los significados sociales del cerdo y sus imágenes. Si nos preguntamos por su operatividad es importante distinguir al menos cuatro elementos base: el montaje, el fondo, los detalles y, finalmente, los paneles.

### **7.2.1 Montaje y fondo**

A grandes rasgos, el montaje consistió en una manera de exposición dinámica que permitía desplegar visualmente las supervivencias y discontinuidades

temporales que se encontraban sedimentadas dentro de las imágenes (Didi-Huberman, 2009). El primer modelo de montaje se caracterizó por la utilización de telas negras sobre bastidores donde se podían fijar y agrupar fotografías; dichas telas además de entenderse como aquello que alberga imágenes también eran un espacio material que permitían un posicionamiento y reposicionamiento de las fotografías como si se tratara de “impresiones visuales organizadas en cadenas seriales según afinidades morfológicas y significantes” (Ureña, 2017, p.57). La tela negra opera dentro del montaje y de los paneles, como un espacio de trabajo que nos puede remitir a la idea de *fondo*, donde se sostienen las fotografías; también puede suscitar la idea de *medio* por el cual se desplazan las cosas, o, finalmente, sugerir aquel espacio que hay *entre* imágenes. Siendo este último, un posibilitador de conexiones entre ellas, pues expone gráficamente sus relaciones a través de sus cercanías o lejanías (Ureña 2017). Cabe destacar que la cercanía o acercamiento que se da entre las imágenes, adopta generalmente el nombre de *colisión*. De manera que el investigador puede propiciar colisiones de las que emergen nuevas capas de significado o relaciones, que desembocan en nuevas interpretaciones y búsquedas encaminadas a la resolución de sus hipótesis (Tartás Ruiz y Guridi García, 2013).

Por otro lado, el posicionamiento y desplazamiento de las imágenes sobre las telas obedece particularmente al criterio del investigador quien puede ubicarlas aleatoriamente sobre cualquier parte de esta superficie. De manera que lo errático se encuentra presente en el colocamiento y colisión de las imágenes.

### **7.2.2 El detalle**

El detalle, que puede entenderse como la pieza más pequeña dentro de este ejercicio, se consolida como la posibilidad de reconstruir una serie coherente de acontecimientos del pasado, como un saber que permite “remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada de forma directa” (Ginzburg, 1999, p. 144); aun así su naturaleza extiende una característica un tanto imprevista pues “los detalles no se revelan significativos sino en su carácter de portadores de incertidumbre, de no-saber, de desorientación” (Didi-Huberman, 2009, p. 446). En otras palabras, los detalles por sí solos no nos dicen nada, pero funcionan a modo de indicios que incitan búsquedas

hacia datos externos e indirectos que nos llevan a comprensiones globales sobre las culturas y prácticas expresadas en supervivencias. Por lo tanto podemos considerar la práctica de montaje como una recolección obsesiva de imágenes, donde sus detalles propician búsquedas documentales diacrónicas y sincrónicas que intentan darle sentido a la realidad. Curiosamente esta fijación casi compulsiva sobre los detalles lleva a que los investigadores desarrollen habilidades asociadas a una suerte de oficios que estudian casos concretos y particulares de la realidad humana, pensemos por ejemplo en el ejercicio detectivesco (Ginzburg, 1999).

### **7.2.3 Paneles o catálogos**

Finalmente, debe tenerse en cuenta que no hay manera de lectura preestablecida para interpretar un atlas, pues “constituye una auténtica deriva situacionista” de nuestra mirada (Tartás Ruiz y Guridi García, 2013, p. 230). Por lo tanto, el atlas permite que visionemos sus imágenes sin una secuencialidad establecida, esto se debe principalmente a su carácter siempre abierto y desjerarquizado que permite la integración de nuevas imágenes que a su vez manifiestan nuevos descubrimientos. Ahora bien, considerando el carácter expositivo del atlas también es importante abordar su carácter concluyente, es decir, aquel que permite orientar la mirada a través de un conjunto de imágenes organizadas que comparten similitudes. Para ello, es usual recurrir a la estructura de catálogo o panel para presentar visualmente los hallazgos derivados del ejercicio de montaje, pues el catálogo propone una sistematización de un universo acotado sugiriendo una forma concreta y evidente de exponer determinadas imágenes (Tartás y Guridi, 2013).

## **7.3 Hilando cabos**

Los procesos aleatorios, azarosos e intuitivos que caracterizan toda errancia investigativa en general y la construcción del Atlas de relaciones en particular, requieren ser situados dentro de un marco epistemológico bastante concreto. Pues estos procesos suponen una inmersión en el conocimiento que contrapone toda secuencialidad sistemática pre estructurada y establece procedimientos poco convencionales. Otorgando relevancia a las intuiciones, a los detalles entendidos como indicios y la creación de caminos aleatorios para descifrar conocimientos trascendentales, esta investigación halla acomodo en el paradigma indicial.

Los detalles, los eventos aparentemente intrascendentes de lo cotidiano, muchas veces desdeñables y poco relevantes, resultan ser pistas mediante las cuales se pueden llegar a descifrar la realidad. Ginzburg (1999) sugiere que “mínimos indicios han sido asumidos una y otra vez como elementos reveladores de fenómenos más generales: la visión del mundo de una clase social, o de un escritor, o de una sociedad entera” (p. 163).

Por lo tanto, los indicios, rastros, o síntomas son la base de una diversidad de oficios, prácticas sociales y disciplinares que pueden datarse diacrónicamente tales como la caza, la adivinación, las labores detectivescas, la historia, el psicoanálisis, el diagnóstico y pronóstico médico, y un enorme corpus de saberes diversificado. De este modo, se configura un paradigma indicial o sintomático cuyo valor reside en prestar atención a las pequeñeces, reconocerlas dentro de un sistema cultural que las condiciona, y posicionarlas dentro de una serie coherente de acontecimientos (Ginzburg, 1999). Dentro del paradigma son los casos y las situaciones particulares las que fungen como objetos de estudio, por ende tienen un amplio margen de aleatoriedad que convoca cualidades concretas.

De esta manera, el errar encuentra acomodo en una tradición conjetural antiquísima que no sólo se encuentra ligada a disciplinas académicas sino también a formas de saber cercanas a la experiencia cotidiana, donde entran en juego las sensibilidades y la intuición; por lo tanto el rigor metodológico de la errancia radica en la sagacidad e inmersión en algunos hechos y en no ceñirse a reglas formalizadas.

Es importante matizar que el conjunto de prácticas y disciplinas enmarcadas en el paradigma indicial pueden dirigirse al pasado – como el historiador- , al presente – como el diagnóstico médico- y al futuro – como la adivinación- o a todas las temporalidades al tiempo, esto dependerá de las diferentes formas de saber y de la relación que hayan entablado con los indicios (Ginzburg, 1999). De este modo, es importante hilar para el presente trabajo investigativo cada una de sus partes dentro del paradigma, puesto que la imagen warburgiana nos remite a las supervivencias y su posterior montaje de semejanzas y relaciones posibles, la sincronía y diacronía evocan la búsqueda de elementos de la imaginaria a través del tiempo, y la errancia propicia la búsqueda por indicios e intuiciones.



Cabe mencionar que este paradigma se construye desde un conocimiento inferencial de carácter abductivo. La abducción, considerada como “la posibilidad pura, el poder ser, la probabilidad a ser verificada” (Tovar Pachón, 2015, p. 39), es un tipo de razonamiento cuya naturaleza instintiva permite la adopción de una hipótesis o conjetura de manera abierta y exploratoria, de ahí a que precise de la creatividad e imaginación como posibilitadores que permiten la comprobación de dicha hipótesis y el acercamiento a nuevos conocimientos.

¿Cómo se investiga una imagen, tan peculiar, como la del cerdo? A través de sospechas, indicios, semejanzas y sus supervivencias.

Por otro lado, podemos aludir concretamente a algunos de los elementos constituyentes de este paradigma que profundizan tanto en su fundamentación epistemológica como en su operatividad. Si bien Ginzburg (1999) señala que se trata de un ejercicio práctico cuyo patrimonio cognoscitivo es de carácter inmemorial y antiquísimo, es a finales del siglo XIX que se empieza a gestar cierta conciencia sobre lo indicial como fuente de saber; en palabras del autor, “comenzó a afirmarse en las ciencias humanas un paradigma de indicios que tenía como base, precisamente, la sintomatología, aunque sus raíces fueran mucho más antiguas” (p. 144). Dicha conciencia se debe en buena medida, a tres propuestas de investigación cualitativa, para aquel entonces, novedosas. Como lo son:

La crítica pictórica, la novela policial y el psicoanálisis. En los tres casos, un detalle minúsculo proporciona la clave para acceder a una realidad más profunda, inaccesible por otros métodos; en los tres existen métodos para encontrar huellas profundas en un caso investigativo (síntomas, indicios y signos pictóricos). (Jiménez Becerra, 2013, p.28)

De manera que desde este paradigma no sólo se otorga valor a las apariencias consideradas desdeñables y minúsculas -que permiten el desciframiento indiciario e indirecto de realidades más complejas- sino que a su vez contempla diversos métodos que “tienen por objeto casos, situaciones y documentos individuales; por ello, precisamente, alcanzan resultados que tienen un margen incuestionable de alteridad” (Jiménez Becerra, 2013, p.27). Consecuentemente estas formas de saber conjetural, de carácter cualitativo, se expresan por medio de una reconstrucción narrativa coherente sobre un fenómeno

no necesariamente experimentado por quien investiga, y posiblemente tiene su origen en el ejercicio cinegético (Ginzburg, 1999).

Ante este panorama de circunstancias particulares se enarbola una problemática que tensiona lo indicial y sus métodos dúctiles, y es que el carácter cualitativo de este paradigma se mantiene al margen de otras formas de producción de conocimiento consideradas, desde unos criterios de cientificidad de corte cuantitativo, mucho más “rigorosas” y “científicas”. Y por supuesto, consideradas socialmente más prestigiosas y elevadas. Por lo tanto, la imposibilidad del paradigma indicial de cuantificar los descubrimientos y establecer métodos universales, hace que sus métodos sean tachados como dudosos y sus resultados como inciertos (Ginzburg, 1999).

Aun así, estas consideraciones caen sobre su propio peso, pues las relaciones humanas y cotidianas se encuentran repletas de signos indiciales y saberes locales diversos que no necesitan legitimarse desde unos estándares imponentes. Esto no significa que este paradigma no dialogue con otras formas de conocimientos pues “la propuesta indiciaria busca renovar los métodos tradicionales de investigación, dándoles la voz a los que no la tienen, renovar paradigmas y conceptos, el modo de concebir el estatuto de prueba y las formas de control y verificación de los resultados historiográficos” (Jiménez Becerra, 2013, p.27), de manera que se nos presenta un paradigma cambiante que podríamos pensar que posee, en palabras de Ginzburg (1999) una *elasticidad rigurosa*, que se adapta a las capacidades, estrategias e intereses del investigador o del historiador y dialoga con su cotidianidad para transitar de lo conocido a lo desconocido.

Desde los alcances investigativos que ofrece el paradigma indicial, el investigador, o en el caso de este estudio en particular, el investigador de imágenes, le otorga protagónica importancia a los contextos - todos ellos configurados política, económica y culturalmente- entendiéndolos como posibilitadores de conocimiento que se entrelazan “con los posibles acontecimientos y rupturas, las fuentes fehacientes y los indicios y conjeturas iluminadoras que permiten una particular interpretación y un mejor análisis de lo ocurrido” (Jiménez Becerra, 2013, p.27). De manera que el contexto y la cultura, se enmarcan como elementos que condicionan el proceso investigativo y el objeto indagado.

Sobre los indicios, podrían caracterizarse como la posibilidad de que exista una cosa, de cierto modo es posible afirmar que no nos hablen de sí sino más bien de otra cosa. Ya dentro del paradigma se configura como un material sensible y significativo y que cuando se comprueba que “está íntimamente relacionado con el hecho que se investiga, se puede construir como evidencia” (Jiménez Becerra, 2013, p.26). Los indicios, que se entretajan en relación con una hipótesis y que a su vez se encuentran sujetos unos contextos concretos, son articulados por el investigador y su intuición, entendiendo ésta como “sinónimo de recapitulación fulmínea de procesos relacionales” (Ginzburg, 1999, p.164), de manera que puedan probar un hecho o descubrir nuevos conocimientos.

#### 7.4 Momentos de la investigación

Finalmente, y congregando todos los elementos metodológicos suscitados anteriormente, comparto el proceder que adopté para la concreción de los objetivos de este trabajo investigativo, destacando cuatro momentos:

1. **Búsqueda errática en diacronía:** donde se establece un horizonte histórico y antropológico que da sentido a las múltiples representaciones del cerdo.
2. **Búsqueda errática en sincronía:** momento que propicia gradualmente la concreción de un corpus de imágenes
3. **Construcción del montaje-Atlas y búsqueda elementos documentales en diacronía:** donde surgen hipótesis de emparentamiento, de asociación, de contraposición, posibles ideas de ordenamientos en el atlas y se destaca el dispositivo *Punto Focal* como dispositivo errático que propicia búsquedas.
4. **Construcción de paneles-catálogos:** momento en el que se agrupan imágenes por sus cercanías morfológicas, visuales y contextuales a la vez que se desprenden de ellas descubrimientos sobre las imágenes del cerdo y la vinculación del cerdo en la vida humana.

En el siguiente apartado se expone la resolución de cada uno de estos momentos a la vez que comparto mi experiencia investigativa encaminada a la comprensión de la imagen cinematográfica y televisiva del cerdo desde una perspectiva errática.

## 8 ANÁLISIS: HACIA UNA COMPRENSIÓN DE LAS IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS Y TELEVISIVAS DEL CERDO

### 8.1 Primer momento: búsqueda errática en diacronía

Se originó una primera búsqueda de las imágenes del cerdo a través del tiempo, gracias al encuentro inesperado y continuo que tuve con diversas manifestaciones visuales donde se mostraba este animal. Ya en el planteamiento del problema se describen estos encuentros fortuitos en los cuales me percaté de unas recurrencias, aunque poliformes, bastante insistentes a la hora de configurar las imágenes del cerdo. Y si bien, a lo largo de este estudio planteo una clara predisposición por la imagen cinematográfica y televisiva del cerdo, esto no impidió que primeramente se hayan llevado búsquedas en otros medios y formatos.

Como toda investigación es “iniciarse en un viaje que implica deslizarse fuera de las fronteras de lo conocido y sobre todo, de lo esperado” (Falcón-Vignoli & Torregrosa, 2018, p.6) no sólo empecé a buscar erráticamente imágenes del cerdo en libros, facsímiles, cómics o libros anatómicos, sino que también recurrí al saber de conocidos y colegas quienes desplazaron mi mirada hacia una robusta colección de producciones artísticas y prácticas culturales donde este animal figuraba y que yo desconocía. De esta manera se consolidaba un primer intento que procuraba constatar si las recurrencias por las que me preguntaba eran elementos anclados de antaño y que persistían, incluso hoy, en la actualidad.

Consecuentemente, esta búsqueda en diacronía propició la construcción de los antecedentes de investigación y contribuyó a que se concretarán algunos conceptos del marco teórico, especialmente el de la *imagen superviviente*. Concepto clave que se encontraba en consonancia con mis sospechas, pues planteaba que las imágenes se hallaban permeadas de un acervo cultural e histórico que remite a múltiples temporalidades y contextos. A su vez, ésta búsqueda otorgaba un horizonte histórico y antropológico que comenzaba a dar sentido a las múltiples representaciones del cerdo tanto en el pasado como en el presente. Y fue a partir de aquí que orienté una búsqueda en sincronía que recogiera las imágenes cinematográficas y televisivas del cerdo.

## 8.2 Segundo momento: búsqueda errática en sincronía

Si bien se ha manifestado una predilección del autor por comprender la imagen del cerdo en los medios del cine y la televisión, no es sino hasta este segundo momento, después del hallazgo de antecedentes y conceptos clave, donde se llevan a cabo búsquedas de la pervivencia del cerdo en ambos medios.

Al no existir un camino preestablecido que posibilitara el encuentro inmediato con estas imágenes, la búsqueda en sincronía de imágenes del cerdo se caracterizó por la aleatoriedad y lo imprevisto. Desde mi rol como espectador, el sumirse ociosamente durante largas jornadas enfrente de las pantallas de la televisión, el cine y plataformas de streaming, fue la forma de emprender la búsqueda y posterior recolección de imágenes. Los criterios que se tuvieron en cuenta para la recolección de imágenes han sido bastante simples; al *escuchar* la palabra cerdo o al *ver* en pantalla al regordete mamífero, se efectuaba una captura del fotograma de la serie película o comercial que lo estuviese proyectando. Asimismo, evité a toda costa traer a colación aquellas imágenes archiconocidas del cerdo con la pretensión de compartir aquellas más discretas.

De este ejercicio se forjó una modesta colección de fotogramas que se mantuvo en una continua expansión y que principalmente se nutrió del azar y de lo imprevisto; a su vez, dicha colección se consolidó como un corpus de análisis no preestablecido que apuntaba a diversas direcciones.

Si bien no prescindí de una búsqueda incierta y situacional que tratase de encontrar al cerdo en los medios que habitualmente consumo, tampoco descarté las recomendaciones de otras personas, quienes sugirieron toda clase de producciones audiovisuales donde estaba o podría estar el cerdo. Cabe aclarar que el segundo y tercer momento metodológico se desarrollaban paralelamente, pues a medida que coleccionaba imágenes las disponía aleatoriamente sobre la superficie del Atlas de relaciones. A continuación, se expanden estos detalles.

## 8.3 Tercer Momento: construcción del montaje-Atlas y búsqueda de elementos documentales en diacronía

Al ser un dispositivo que permite presentar la hipótesis que un investigador ha dispuesto sobre una imagen y que a su vez expone las creencias, pensares y

conocimientos que una sociedad ha sedimentado sobre un fenómeno de la realidad, el Atlas fue el artefacto por excelencia de esta investigación. En él, se dispusieron la colección de imágenes que continuamente se expandía, y que para el final de la investigación había reunido un total de ciento ocho imágenes cinematográficas y televisivas del cerdo. Es pertinente abordar el montaje del atlas y la disposición de las imágenes sobre su superficie.

Para la construcción del Atlas del cerdo se optó por la utilización de elementos que imitaran la materialidad y el proceder metodológico del primer modelo de montaje, de modo que, prescindiendo de la tela negra como fondo, me valí de una lámina de corcho fijada a una pared y empleando chinchas de colores sujeté toda la colección de fotogramas que había reunido.



Imagen 18. Fotografía global del montaje del cerdo (2022). Michael Fontalvo

En determinado momento me preocupó orientar la lámina de corcho de manera vertical, pues esto podría sugerir una determinada jerarquía entre las imágenes y una lectura que encaminase la mirada de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, tal y como se haría con un libro. En consonancia con el hecho de que el montaje evita una historia narrativa lineal y cronológica que prioriza una sucesión de eventos (Antón-Barco, 2014), dispuse del corcho horizontalmente de tal



manera que las imágenes se presentaran sin ningún tipo de favoritismo, eliminando la posibilidad de que el atlas sea percibido o interpretado de “la manera correcta”.

En un principio, contaba con una reducida cantidad de fotogramas que distribuí a lo largo de la superficie de corcho. Pretendía, bajo un criterio bastante simple, confrontar aquellas imágenes que compartieran cualquier clase de vínculo o semejanza; este proceso se caracterizó principalmente por tratarse de una integración y recolección gradual de nuevos elementos para su posterior montaje.



Imagen 19. Integración gradual de imágenes (2021- 2022). Michael Fontalvo

Consecuentemente, al hacerse más robusta la colección de imágenes, comenzaron a afianzarse sus relaciones visuales, temáticas y gestuales las cuales podían ya agruparse por temas que remitieran a ciertas prácticas sociales e imaginarias relacionadas con el cerdo. De modo que se establecieron agrupaciones sígnicas que podrían delimitarse a través del uso de chinchas de colores (Imagen 20). De estos ejercicios no sólo se desprendieron concretamente seis tipos de imágenes supervivientes o agrupaciones sígnicas, sino que también se propiciaron búsquedas en relación a cada una de estos tipos de imagen:

1. *Domesticación*, que propició búsquedas que detallaran la convivencia humano-cerdo y que se distingue por la chinche amarilla.
2. *Agroindustria*, que orientó las miradas hacia el cerdo dentro de la industria cárnica y su conversión de estatuto como animal a carne. Distinguido por la chinche azul.
3. *Caza*, que propició búsquedas intrigadas por el estatuto del cerdo como trofeo cinegético y que se distingue por la chinche plateada.
4. *Deshumanización*, que me motivó a recolectar información sobre hibridaciones corporales entre humano y cerdo. Se distingue por la chinche blanca.
5. *Sexo*, que se pregunta por las relaciones simbólicas que vinculan el cerdo con las prácticas sexuales y que se distingue por la chinche roja.
6. *Poder*, que motivó exploraciones en torno a las figuras ostentadoras de poder a través de personificaciones faunísticas, distinguiéndose por la chinche verde.

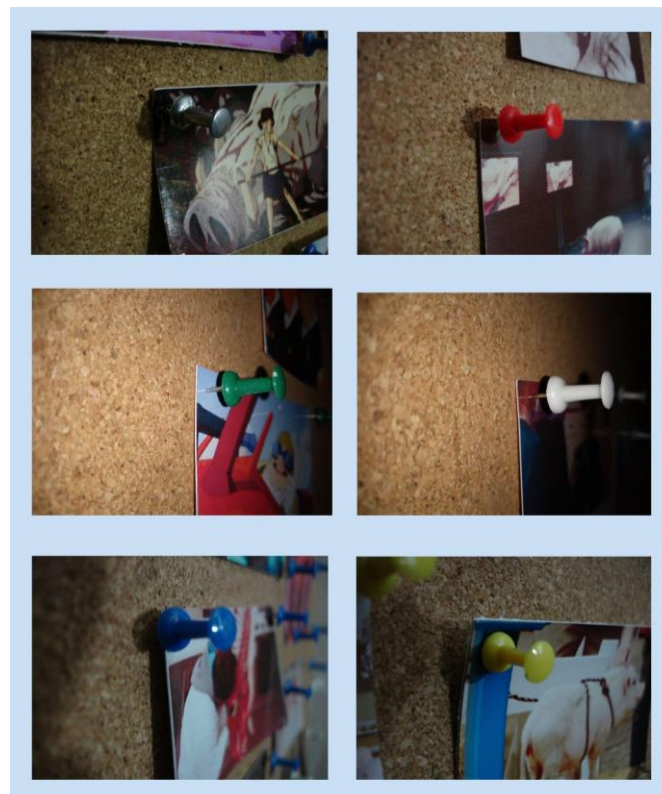


Imagen 20. Chinchas de colores (2022). Michael Fontalvo

Pero las búsquedas documentales no sólo se vieron motivadas por las agrupaciones. Al ubicarme en las agrupaciones sígnicas señaladas por las chinchas, me fijé en pequeños elementos que se repetían por todo el atlas y los



acordoné con ayuda de hilos de colores; estas áreas acordonadas funcionaban como una capa sobre las imágenes y tenían una finalidad demostrativa de pequeños gestos. Evidentemente las chinchas señalaban y aislaban grupos, pero los hilos señalaban valores sígnicos que se repetían dentro y fuera de estas agrupaciones permitiendo crear interconexiones. Posteriormente decidí llamar este proceso como *Punto Focal* (Imagen 21).



Imagen 21. Fragmento de Atlas que ejemplifica el punto Focal. Fotogramas extraídos de: Avanzino, P. (Director). (2004) *La casa de los dibujos* (T1,E1); Bathurst, O.(Director). (2011) *Black Mirror* (T1, E1); Ramis, H. (Director). (2009). *The Year One*; Zéno, T. (Director). (1975). *Vase de Noces*; Jancis, K. (Director). (2009). *Crocodile*; WOM. (2021) *No la recargues más*.

Acogiendo la consideración warburiana de que “el fondo negro designa el espacio entre cada mónada o detalle y señala la posibilidad de establecer relaciones” (Ureña, 2017, p. 56), propongo una expansión de la conductibilidad de las imágenes desde el *Punto Focal*, que permite generar relaciones directas entre agrupaciones sígnicas, es decir, relaciones entre imágenes que aparentemente no comparten nada. A modo de ejemplo, la imagen anterior busca evidenciar aquellas afinidades donde los fotogramas, a pesar de no pertenecer a un mismo producto audiovisual, comparten una misma composición: tres personas siendo representadas a través de un plano escorzo, quienes observaban a lo lejos un objeto en concreto. Desde esta perspectiva se pueden acordonar cualquier clase de elementos -visuales, gestuales, cromáticos, compositivos- bajo cualquier clase de criterio -histórico, geográfico, social- .

#### 8.4 Cuarto momento: construcción de paneles-catálogos

El carácter concluyente de cada Atlas de relaciones se manifiesta a través de sus catálogos o paneles. Para los efectos de esta investigación, cada agrupación sígnica demarcada por una chinche de color se consolidó como panel exponiendo no sólo imágenes sino también los descubrimientos a los que se llegaron a través de estas imágenes.

El proceder expositivo que planteo a continuación se estructura de manera en que primero se puedan observar las imágenes de manera sistematizada a través de los paneles, para después compartir los descubrimientos que suscitaron sus imágenes y elementos supervivientes. Más allá de pretender dar explicaciones históricas sobre los posibles orígenes de tal y cual imagen, este apartado en realidad solo se limita a compartir los descubrimientos a los que tuve acceso y los cuales en realidad no se interesan por dar explicaciones inamovibles o primigenias de eventos o prácticas. Todo lo contrario. Acá se plantea caracterizar al cerdo con eso que frecuentemente lo rodea, trátase de tabúes religiosos, formas de insulto, o metáforas encarnadas, es tan solo el encuentro de varias miradas que he recopilado y que se interesan alrededor de las relaciones que como humanos hemos entablado con el cerdo.

Ahora bien, me parece conveniente hacer un intento de apertura que hable en términos generales sobre algunos de los asuntos que abordan cada uno de los paneles. El primer panel titulado *Domesticación* develó, para mi sorpresa, cierta relación con el cerdo y la premonición de eventos fatídicos, además estableció una somera relación entre el animal y escenarios de entretenimiento como circos y ferias, por otro lado, el panel habla de la famosísima relación del consumo de su carne como tabú y sobre la que propongo nuevas problemáticas más o menos poco exploradas.

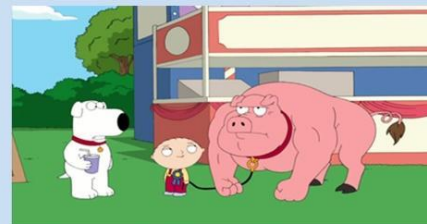
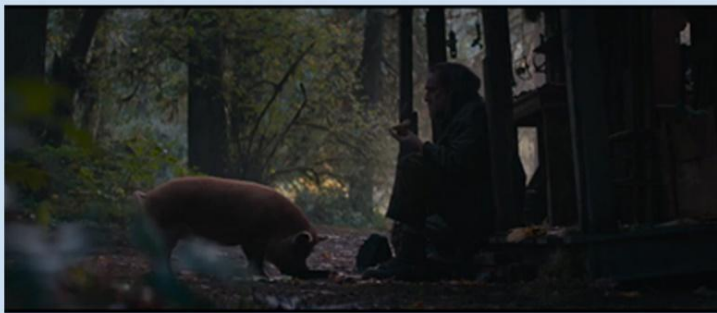
El segundo panel titulado *Carne* tensiona el proceso de cosificación del animal y su conversión en carne a través de tecnicismo como corte, pieza o despiece, asimismo se pregunta por la relación de este animal con patógenos transmisibles y la resistencia de bacterias generada por el uso exacerbado de antibióticos para el engorde, finalmente hace una leve aproximación a la imagen cruel.

El tercer panel se desprende de los usos comunes de la domesticación para adentrarse en el territorio de la *Caza*, en este momento de la investigación se define la práctica cinegética como un ejercicio masculino que justifica la muerte del pariente más lejano del cerdo: el jabalí. El cuarto panel titulado *Deshumanización*, se pregunta por los efectos deshumanizantes que relacionan al cerdo y al ser humano en una especie de metamorfosis de lo extraño o de lo grotesco, esta particular relación opera desde la exclusión por rasgos corporales, los asesinos seriales, y la tortura.

Los últimos dos paneles al ser proporcionalmente más reducidos que los anteriores en materia de descubrimientos, consiguen sobre todo problematizar algunas representaciones recurrentes que recubren a este animal, residiendo allí su valor. El quinto panel llamado *Sexo*, en un intento por encontrar una interpretación histórica que relacione el cerdo con las relaciones sexuales, pretende problematizar las relaciones zoofílicas y preguntarse por lo *sucio* en el sexo. Finalmente, el sexto panel se interesa por la imagen donde se muestra a una figura política, policial, o militar encarnada en un cerdo, y que he llamado *Poder*. Acá nos limitamos a observar aquellos elementos distintivos que construyen la imagen dramática del poder y que configuran visualmente las figuras poderosas.

Sin más dilaciones, doy paso a mis hallazgos esperando nuevas comprensiones sobre cómo miramos, representamos y convivimos con este animal.

### 8.5 Panel: domesticación



Este panel sugirió varios elementos recurrentes que vinculan al ser humano y al cerdo dentro de un amplio panorama simbólico-cultural, que en un primer vistazo nos puede resultar bastante familiar, pues nos remite a los chiqueros, las ferias, las alcancías, la fábula y la religión. Es pertinente que como primer paso analítico abordemos estas relaciones que nos son más cercanas e intentemos expandir sus límites y lugares comunes.

### **8.5.1 De lo silvestre a la pocilga**

Pastoureau (2015) sugiere que la domesticación del cerdo se encuentra estrechamente relacionada con la sedentarización de comunidades humanas que propiciaron la transición de un animal silvestre a uno manso; sería en el séptimo milenio a. C., en algunas regiones de Asia menor y Asia oriental, donde se llevaría a cabo este cambio particular. Asimismo, el estudio de yacimientos prehistóricos da cuenta de que el sacrificio precoz de los cerdos en épocas invernales, la ablación de sus caninos y la castración, atestiguan la domesticación del animal.

De este modo se liga el cerdo doméstico a la vida humana sedentaria, donde la condición omnívora de este animal permite que se le alimente fácilmente con productos provenientes de la agricultura o de los desechos humanos. Incluso, puede consumir pequeños mamíferos, excrementos, carroña y personas<sup>8</sup>. Dentro del panel, su cautividad se hizo evidente a través de la pocilga, aquel corral donde nace, se alimenta, se refresca, y defeca; la pocilga, el chiquero, el cuchitril, fue objeto de gran interés para esta investigación pues es un lugar común que puede designar la vivienda doméstica por excelencia del cerdo y que por analogía nos remite a lugares repulsivos. Si bien son escasísimas las reflexiones que se pueden encontrar alrededor de esta estructura, ella permite por sí sola problematizar la recurrente vinculación de este animal con la suciedad, pues es sólo bajo unas determinadas condiciones que el cerdo debe revolcarse en lodo e incluso en sus propias heces; sobre esto Harris (1974) sugiere que:

El cerdo debe humedecer su piel en el exterior para compensar la falta de pelo protector y su incapacidad para sudar. Prefiere revolcarse en el lodo

---

<sup>8</sup> Tal y como se aprecia en el film *Porcile* (1969) de los directores Paolo Pasolini, Sergio Citti y Fabio Garriba; donde Julián, un joven burgués que practica la zoofilia, es devorado por una piara de cerdos.

limpio y fresco, pero cubrirá su piel con su propia orina y heces si no dispone de otro medio. Por debajo de los 84° F, los cerdos que permanecen en pocilgas depositan sus excrementos lejos de sus zonas de dormir y comer, mientras que por encima de los 84° comienzan a excretar indiscriminadamente en toda la pocilga. Cuanto más elevada sea la temperatura más «sucio» se vuelve el cerdo. (p. 44)

En otras palabras, la suciedad con la que se le asocia comúnmente es producto de la necesidad biológica de regular su temperatura corporal y de las condiciones determinadas e impuestas por sus domesticadores, tales como la carencia o abundancia de sombra que compense su incapacidad para sudar o las dimensiones de una pocilga; resulta casi como un deber preguntarse si considerarlo como un animal sucio por naturaleza le hace justicia.

### **8.5.2 *Animal tabú***

Según Pastoureau (2015) para el tercer milenio a.C., los cerdos ya se encontraban en toda la cuenca del Mediterráneo donde algunos pueblos nómadas, en especial los hebreos, comenzaron a considerarlo como un animal impuro y tabú. A este singular rechazo por la carne de cerdo le han acompañado múltiples hipótesis que intentan dar una posible explicación del por qué judíos, musulmanes y cristianos despliegan cierto rechazo o fobia por este animal, llegando, incluso, al extremo de evitar siquiera nombrarlo o tocarlo. Si bien no pretendo ofrecer una hipótesis novedosa sobre el tema, si quisiera utilizar esta fobia como excusa para compartir algunos hallazgos en relación con la religiosidad y el animal. Es necesario que partamos de que no es el valor nutritivo de un vegetal o de un animal lo que lo convierte en un alimento “sino también y sobre todo la elección que realiza la propia cultura. Cada cultura tiene su propia definición de lo que es comestible y de lo que no lo es” (Flandrin, 1987, p. 10).

Harris (1974) considera que la dieta alimenticia del cerdo resultaba inconveniente en las zonas áridas de Oriente Medio, pues para las comunidades nómadas y pastoriles era un animal al que les costaba conducirlo por largas distancias y que a pesar de no poder digerir glucosa devoraba vastas cantidades de vegetación; por otro lado, para las comunidades agrícolas semisedentarias y aldeas representaba un serio competidor alimenticio que lo ponía directamente en contra



de las personas. Harris (1974), negando que el tabú tuviera origen por una consideración parasitaria o salubre, plantea que:

La solución del enigma del cerdo nos obliga a adoptar una definición mucho más amplia de la salud pública, que comprenda los procesos esenciales mediante los cuales animales, plantas y gentes logran coexistir en comunidades culturales y naturales viables. Creo que la Biblia y el Corán condenaron el cerdo porque la cría de cerdos constituía una amenaza a la integridad de los ecosistemas naturales y culturales del Oriente Medio. (p. 42)

Este recelo alimenticio me condujo al descubrimiento de la figura del Judensau, que se consolidó como un tipo de iconografía antisemita surgida al rededor del siglo XIII y que buscaba refutar “las leyes dietéticas judías que prohibían el consumo de carne de puerco, creando una similitud entre el judío y este animal” (Navarro, 2012, p. 23). Para mi sorpresa esta extraña figura pervivió varios siglos por medio de esculturas y grabados que se difundieron por toda Europa, pero más sorprendente aún es observar cómo ésta resurgió en el discurso propagandista antisemita europeo del siglo XX.

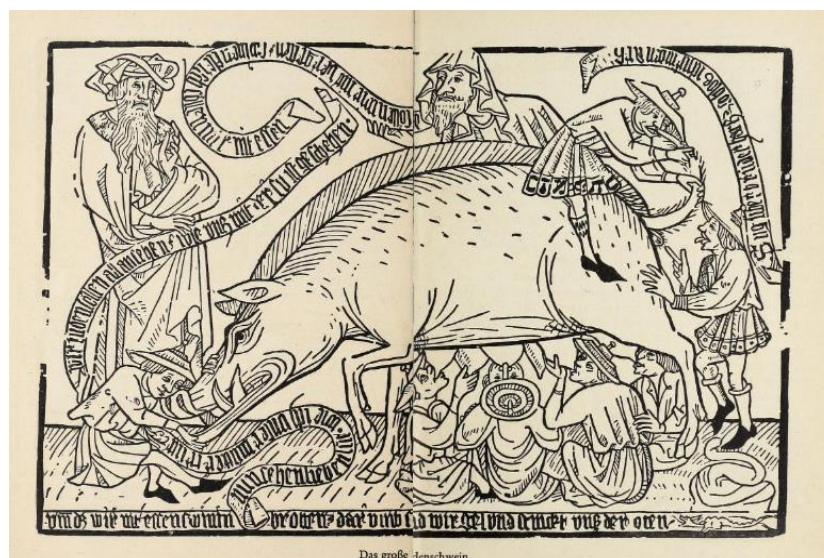


Imagen 22. Xilografía Judensau tomada de *Die Juden in der Karikatur : ein Beitrag zur Kulturgeschichte* (1921).

Eduard Fuchs

En esta clase de imágenes se deshumaniza al judío a través de su representación en unas prácticas sexuales concretas llevadas a cabo con una cerda, donde se le muestra succionando sus pezones o realizándole anilingus. Es

interesante abordar esta otra cara del tabú cuando grupos de odio reversan la fobia y la utilizan en contra de una comunidad.

Continuando con la serie de rechazos porcofóbicos, Pastoureau (2015) propone lo que para mí parece ser una hipótesis, más que innovadora, sencillamente aterradora:

Antes que razones higiénicas, dietéticas, climáticas o totémicas, ese rechazo continuado hasta nuestros días, ¿no se debería sencillamente a la relación biológica entre el hombre y el puerco? Sin duda se han necesitado milenios para tener un conocimiento claro del parentesco, pero ¿acaso el tabú no habría nacido el día que el hombre descubrió que la carne de cerdo tiene el mismo sabor que la carne humana? Muchos testimonios modernos y contemporáneos subrayan la similitud de este gusto. (pp. 90-91)

Sea como sea, es evidente que un consenso sobre el tema no existe, y aquello permite, por qué no, que se desplieguen todo tipo de explicaciones. Pero más allá del origen es importante el considerar en términos religiosos cómo nos relacionamos hoy día con este animal. Un ejemplo que me parece bastante oportuno es el que se da en la serie *Master of None* (2017) cuando se dedica cierto capítulo al acuerdo de aceptar la espiritualidad del otro sin que ello dé paso a disputas y conflictos culturales; y qué mejor que llevar a cabo esta reflexión a través de un musulmán al que le gusta comer carne de cerdo y busca reconciliarse con el Corán.



Imagen 23. Fotograma de *Master of None* (2017), Temp. 2 Ep.3 *Religion*. Ansari, A

El vínculo religión-cerdo puede rastrearse en otras comunidades y por lo tanto configurarse de otras maneras. Situémonos momentáneamente en Nueva Guinea, donde el cerdo es de vital importancia para las poblaciones indígenas que



habitan la isla, pues a través de él se desempeñan funciones comerciales, festivas, espirituales, donativas y rituales que permiten la existencia y convivencia entre pueblos; según Rappaport (1987) los indígenas crearon un ritual cíclico que les permite regular las relaciones entre los cerdos, las personas, sus huertos, sus aliados y enemigos. Esta vinculación del animal a su vida espiritual y social, permite que los cerdos no sólo provean carne sino que también ayudan a mantener limpias las zonas donde residen los pobladores, comiendo desperdicios y tubérculos sobrantes del ejercicio de la horticultura.

Si bien en este contexto los cerdos parecen estar en otra sintonía muy distinta a la de las tres grandes religiones monoteístas, esto no es del todo cierto; ya que también despliegan otro tipo de tabúes debido a su carácter parasitario, pues la tenencia del cerdo supone que gradualmente el animal requerirá consumir grandes cantidades tubérculos, haciendo difícil no sólo alimentarlos sino contenerlos dentro de sus cercados, dando pie a fugas e invasiones territoriales que promueven la desintegración de una comunidad y altercados bélicos. Este carácter parasitario del cerdo propicia la celebración del *Kaiko*, ritual que permite, a través de la carne de cerdo ofrendada a los antepasados, dar por terminadas guerras entre poblaciones y sobre todo limitar la cantidad de cerdos que se poseen. Según Rappaport (1987), dicho ritual se construye desde complejas relaciones sociales entre mujeres, hombres, aprendices del chamanismo y chamanes consagrados que habitan en la isla; al hablar con sus antepasados, los isleños concretan la cantidad de cerdos que deben ser empleados, el lugar y el día del sacrificio. Además, el autor plantea que dicha celebración permite que los chamanes, por medio de una procesión, delimiten las fronteras de su población y que con encantamientos que involucran órganos y cabezas de cerdos alejen de sus tierras y cultivos los espíritus de sus enemigos.

### **8.5.3 Animal de compañía y de entretenición**

Es interesante reconocer otros tipos de tabúes que se configuran alrededor de este animal y los vínculos de carácter ritual que otras comunidades despliegan, pero es hora que nos distanciamos de estas reflexiones y abarquemos otras. La domesticación no sólo opera con la intención de obtener materia prima de la cual los humanos puedan subsistir, ya que existen animales que además de ofrecer su carne o leche, también están vinculados con la fuerza de trabajo, la protección, la

experimentación y el entretenimiento (Cuadros, 2016). El cerdo, no es ni de lejos la excepción. Algunos cerdos, por su poderoso olfato, desempeñan un valioso rol a la hora de buscar trufas.

A pesar de que el cerdo trufero no adquiere valor precisamente por su carne, si se encuentra vinculado con una actividad económica humana al proveer hongos y frutos secos. Justo como se sugiere en el film *Pig* (Sarnoski, 2021) donde un hombre que rechaza su pasado como cocinero prestigioso decide internarse en un bosque acompañado por una cerda trufera; dicha decisión puede deberse a su incapacidad de resiliencia por la aparente muerte de su esposa.

Considero que esta extraña convivencia se encuentra estrechamente ligada con la figura de San Antonio Abad, quien se adentró a lo largo de su vida en la profundidad del desierto de Egipto para vivir encomendado a Cristo, mientras el diablo constantemente intentaba seducirlo. Concretamente al santo puede suele retratársele en un bosque acompañado de un cerdo.



Imagen 24. Fotograma de *Pig* [Película] (2021).Sarnoski, M.

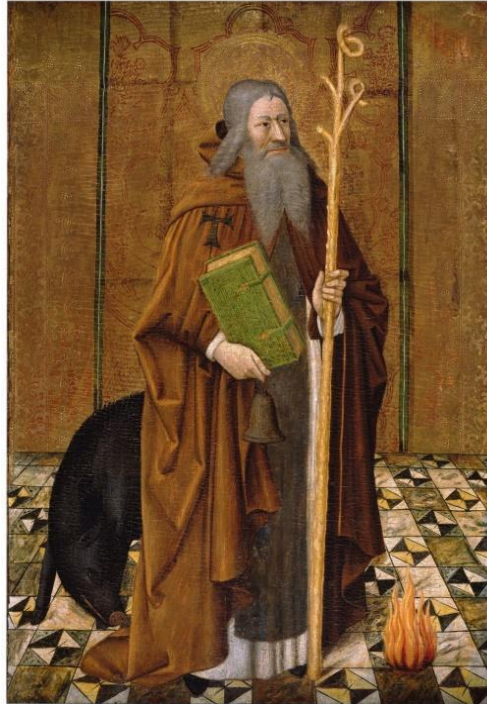


Imagen 25. Reixach, J. (1450 – 1460) *San Antonio Abad* [Temple sobre tabla].  
Museo del Prado

Esta figura del cerdo como un fiel acompañante puede hallarse en la actualidad a través de los *mini Pigs*, cerdos cruzados que adquirieron determinadas características físicas que les permite ser criados fuera de las pocilgas y encarnar el rol de mascotas en las urbes. Cabe anotar que estos pequeños animales fueron modificados principalmente para ser utilizados en campos y tratamientos de la investigación médica como la farmacología y el trasplante de órganos.

Otro tipo de prácticas relacionadas con su domesticación podrían remitirnos a las ferias y el rol que humanos y animales desempeñan en ellas. En ocasiones pueden consagrarse como ganadores aquellos cerdos cuya alimentación y cuidados los hizo notablemente más grandes que el promedio; o aquellos cerdos que compiten a lo largo de un circuito de carreras, adquiriendo no sólo valor en cuanto a entretenimiento sino también en cuanto a las apuestas involucradas en estos eventos. Así mismo, el involucramiento de las personas se evidencia en concursos donde deben imitar los gruñidos del animal mientras visten llamativas confecciones o accesorios para agrandar a unos jurados que evalúan la mejor imitación<sup>9</sup>; o aquellas competencias en donde los concursantes deben atrapar pequeños cerdos

<sup>9</sup> Práctica conocida como *Hog Calling*. Desde mi perspectiva este tipo de llamados se encuentra estrechamente relacionado con el pastoreo de cerdos.

enjabonados o enlodados en un terreno cercado o pocilga. Quisiera traer a colación algunos ejemplos de series donde rastreeé este carácter festivo del cerdo.

En *Clarence* (2015) un par de niños intentan evitar que una cerda sea utilizada en un evento semanal de su condado, en donde, según ellos, el animal debía correr embadurnado de lodo a pesar de su evidente vejez y de encontrarse totalmente asustada. Si bien querían obrar con un jocosos y conmovedor sentido de justicia para rescatar al animal de semejante trato, sus planes carecían de una visión estratégica para liberar a la vieja cerdita. Esto desembocó, inesperadamente, en un disturbio donde los participantes del evento destrozaban y hurtaban en la granja donde se llevaba a cabo el encuentro, en el que finalmente se vieron involucrados helicópteros y patrullas de policía.

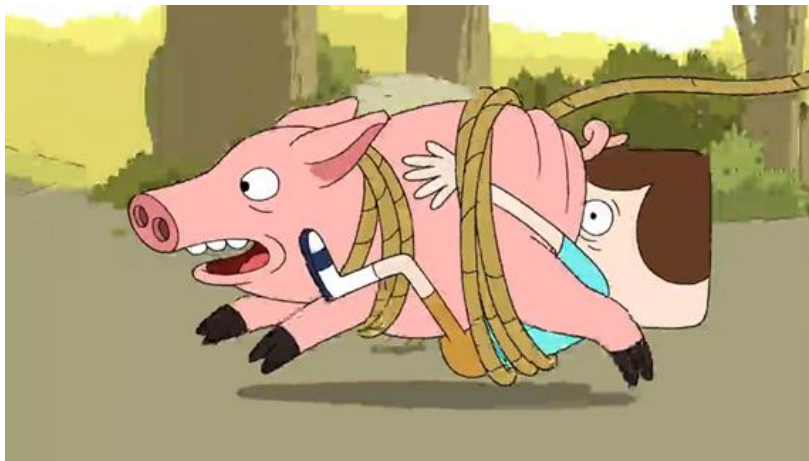


Imagen 26. Fotograma de *Clarence* (2015). Temp. 1 Ep. 38 *Hoofin' It*. Crown, K

Por otro lado, podría recurrirse a Stewie Griffin de *Family Guy* (2010) quien fue galardonado por exhibir el mejor cerdo de su ciudad durante el festival del Día de la almeja. El animal, que presenta rasgos evidentemente humanos, fue considerado genéticamente perfecto. En un primer vistazo esta imagen podría sugerirnos que el cerdo fue sometido a una técnica de manipulación genética para tomar ventaja sobre los otros competidores, sin embargo, y de manera impredecible, este cerdo fue raptado de una dimensión alterna donde los animales tienen esta semejante estructura anatómica.

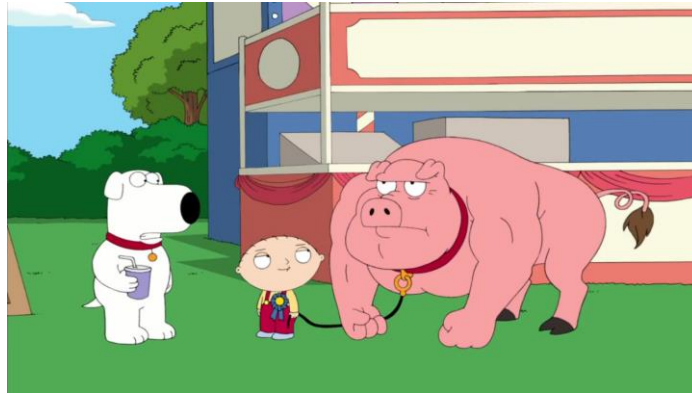


Imagen 27. Fotograma de *Family Guy* (2010). Temp. 8 Ep.1. *Road to the Multiverse*. Wild, W.

Finalmente me remito a la imagen de Cameron Tucker de *Modern Family* (2013) que se siente orgulloso de la particular habilidad que desarrolló en el seno de una familia de granjeros. Sus sorprendentes gritos pueden encaminar incontables cerdos a la pocilga, dicha habilidad lo ha hecho, presumiblemente, tres veces ganador de competencias de llamado de cerdos entre condados.



Imagen 28. Fotograma de *Modern Family* (2013). Temp. 5 Ep. 8. *ClosetCon'13*. Karlin, B.

#### **8.5.4 Sobre su estatuto premonitorio**

La domesticación, integrando simbólica y culturalmente al cerdo a la vida humana, plantea otra serie de visualidades que si bien son ampliamente reconocidas, necesitan una revisión de los escenarios y prácticas que las moldean. En ocasiones podemos relacionar a este animal con la abundancia, a través de banquetes festivos o más concretamente con la figura del ahorro. Este estrecho contacto con el dinero es por todos nosotros bien conocido, Pastoureau (2015) sugiere que el cerdo “prestó su forma a las primeras huchas [*alcancías*] animales desde mediados del siglo XVIII en Inglaterra” (p. 75). Si bien es necesario reconocer

el cerdo bajo esta particularidad monetaria<sup>10</sup>, podemos preguntarnos más bien por su estatuto premonitorio. Pues esta imagen del ahorro no es del todo neutral y saliéndose del territorio de lo obvio también logra presagiar el asesinato de seres humanos.

En *Squid Game* (2021), cientos de personas al verse incapaces de pagar las deudas que tienen con bancos o con organizaciones criminales, participan en un juego clandestino bajo la promesa de que el ganador podría ser millonario. El premio, curiosamente, que siempre está a la vista de todos los participantes, se almacena en una alcancía transparente en forma de cerdo. Por desgracia, el juego incentiva que las personas se asesinen entre sí, pues cada una equivale a una cierta cantidad de dinero que al morir puede agregarse al valor total del premio.

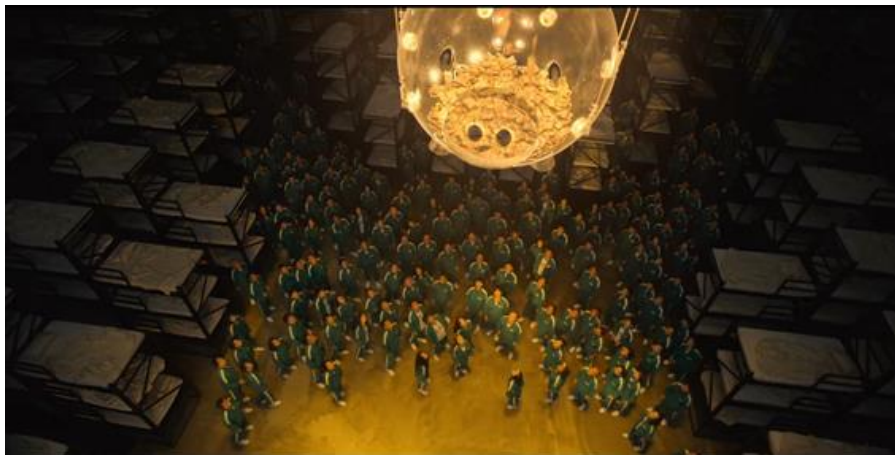


Imagen 29. Fotograma de *Squid Game* (2021) Temp. 1 Ep.2. Hell. Dong-hyuk, H.

El rastreo del tándem alcancía-muerte me lleva a pensar en *The Pigpen* (2009), donde se plantea una extraña realidad donde todos los integrantes de una ciudad atentan contra la vida de los demás sin que dicha acción tenga ninguna clase de repercusión. Este corto problematiza, al igual que el ejemplo anterior, la conveniencia individual sobre el bienestar grupal, con la particularidad de que expresa metafóricamente los peligros de volverse insensible ante los otros, al no reconocerlos en su humanidad sino como meros instrumentos de los que se puede sacar provecho. Cada ciudadano proyecta sobre los demás rasgos más animales que humanos justificando de este modo sus asesinatos.

Pero es necesario reparar en que no siempre la muerte se anuncia premonitoriamente por medio de una alcancía, observemos que la presencia del

<sup>10</sup> Piénsese que la alcancía en forma de cerdo es frecuente en anuncios publicitarios de bancos.



cerdo en algunos films y series puede anticipar eventos fatídicos y ajustes de cuentas. Detengámonos en la figura del inspector de Rinaldo Pazzi en *Hannibal* (2001) quien, al resultar herido en una investigación que lo conducía a la captura de un criminal, lava sus heridas en una fuente que tiene forma de jabalí; si bien este pequeño detalle puede ser considerado intrascendente, a lo largo de la película podemos considerarlo como una apertura para los eventos futuros. En uno de los momentos más álgidos del film podemos observar cómo un grupo de cerdos entrenados devoran a varias personas. De hecho, el alimentar cerdos con personas vivas se consolida también como una práctica deshumanizante de la que se hablará más adelante en otro apartado.



Imagen 30. Fotograma de *Hannibal* (2001). Scott, R.

Por otro lado podemos detenernos en *Breaking Bad* (2012) un cerdo de peluche que es utilizado como distractor para una emboscada. Después de la disolución de una extensa red de narcotráfico, algunos mercenarios deciden acabar con la vida de sus antiguos compañeros y así evitar que cooperen con la ley. Mike, un mercenario veterano, utiliza el peluche para desviar la atención de un asesino que se escondía tras la puerta de su casa; aprovechando este despiste toma ventaja y asesina a su antiguo colega.



Imagen 31. Fotograma de *Breaking Bad* (2012) Temp. 5 Ep. 2. *Madrigal*. Mallet, J.

También podemos observar como en la película *El perfecto asesino* (1994) una marioneta en forma de cerdo alivia el dolor que Mathilda sufre al enterarse de que su familia ha sido masacrada. Esta figura representa una de las primeras muestras de afecto que la pequeña niña ha recibido a lo largo de su infancia, y también supone un nuevo vínculo mediado por la lealtad entre ella y un mercenario que está dispuesto a protegerla. El cerdo, tanto en el ejemplo anterior como en este, alude a lo infantil dentro de contextos sociales adversos, donde puede hacerse evidente la ausencia de agentes del Estado y una familia que garantice un entorno sano.



Imagen 32. Fotograma de *Léon* (1994). Besson, L.

Por último, detengámonos en el cerdito de oro que Mija atesora a lo largo de toda su travesía en *Okja* (2017). Este pequeño cerdo le permitirá liberar del cautiverio a su mascota y evitar su asesinato en una granja industrial que procesa animales genéticamente alterados. Este hecho supone una victoria amarga porque si bien rescata a su mascota, dejan atrás incontables filas de cerdos que se dirigen al matadero.



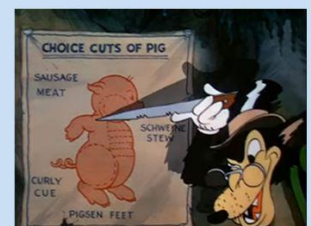
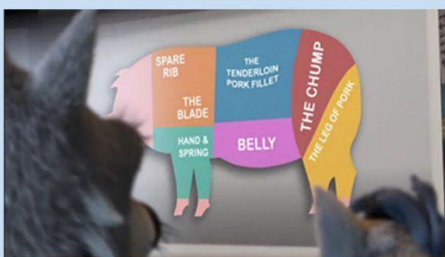
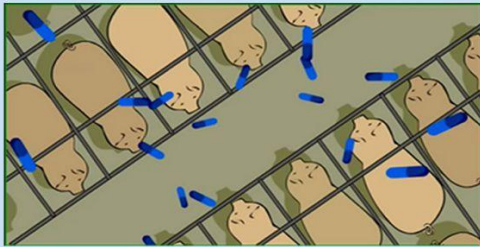
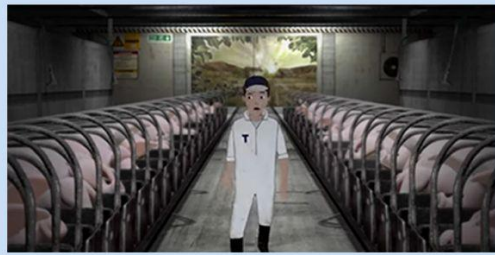


Imagen 33. Fotogram de *Okja* (2017). Joon-ho, B.

Este primer panel permite resaltar ciertos aspectos recurrentes sobre la convivencia cultural y simbólica entre el cerdo y los seres humanos. En relación con la domesticación hemos visto que se construyen prácticas rituales, tabúes, efectos premonitorios, festividades, conflictos y el estatuto de un animal que puede salirse del chiquero e instalarse en las urbes. Por supuesto pueden haberse ignorado muchos aspectos de los que no soy consciente, pero es relevante enfatizar en que lo se trae a colación obedece a lo que los mismos fotogramas me sugirieron.

Ahora bien, el último ejemplo cinematográfico citado funciona de apertura para el próximo panel de relaciones que vincula directamente al cerdo y la industria cárnica.

### 8.6 Panel: agroindustria



Debe aclararse que la domesticación del cerdo ha sido un evento progresivo donde se suceden un conjunto de variantes a lo largo de un periodo de tiempo amplio, por ello, traerlas todas a colación sería una misión, además de ardua, interminable. Por esta razón quisiera detenerme en una imagen reincidente y constante, que en ocasiones puede asumirse con cierta irreflexibilidad pero que se encuentra profundamente ligada a las prácticas concretas de la domesticación contemporánea. Es necesario aludir al hacinamiento de cerdos en granjas. Este segundo panel propone unas miradas que se preguntan por este y otros asuntos.



Imagen 34. Fotograma de *A pig's tail* (2012). Cox, S.

### **8.6.1 Granjas Industriales**

Pastoureau (2015) considera que “la revolución agrícola comenzada en la segunda mitad del siglo XVIII hizo aparecer una constante preocupación por mejorar la producción porcina mediante nuevos medios de cruce, prácticas que condujeron progresivamente a una verdadera selección de razas” (p. 52), consecuentemente, el autor sitúa estas primeras preocupaciones en la Inglaterra industrial del 1740, donde la selección y mejora de las crías, cruces con marranos importados y otros métodos que elevaban la velocidad de crecimiento del animal, se imitaron en los demás países del continente europeo y terminaron afianzándose en el siglo XX gracias a la creación de la Comunidad Europea. Sobre este interés por perfeccionar crías, el autor plantea que:

Por último, y sobre todo, tras la primera guerra mundial la intensificación de la cría en espacios cerrados llevó a producir animales forzados a adaptarse al confinamiento y la alimentación industrial, con todo lo que eso comporta de



sufrimiento para el cerdo y de perjuicios para el medio ambiente. (Pastoureau, 2015, p 54)

Los cerdos nacen, crecen y se reproducen en entornos artificiales que atentan contra su integridad física y que no propician un lugar seguro para el desarrollo de sus capacidades emotivas y sociales como especie, pues las técnicas de explotación y hacinamiento a los que se someten los animales dentro de las granjas industriales “hacen de su estadía... una experiencia desagradable -cuando no atroz-, allí sistemáticamente se ve frustrado el florecimiento de sus capacidades y son sometidos a condiciones de sufrimiento y daño” (Rincón Higuera, 2016, p. 82).

Existen ciertas producciones audiovisuales que se sensibilizan al respecto y plantean unas miradas que atañen precisamente al cerdo. Podemos remitirnos a *Meet your Meat* (2002) que denuncia los maltratos desvergonzados que padecen los cerdos dentro de las granjas industriales, donde si bien el hacinamiento y la imposibilidad de moverse libremente es una práctica imperante, también existen prácticas de abuso como la castración sin anestesia, la inducción de drogas y antibióticos perjudiciales en los alimentos, o las golpizas con varillas. En *A pig's tale* (2012) aparece un interés similar por denunciar esta clase de maltratos a la vez que se proponen nuevas formas posibles de convivencias entre animal-humano y animales no-humanos. Curiosamente este corto también cuestiona y desmitifica la verosimilitud de la imagen publicitaria que proyecta animales felices en terrenos soleados y campestres. Imagen que por supuesto no se corresponde con la realidad.



Imagen 35. Fotograma de Meet your Meat (2002). Friedrich, B.

### 8.6.2 La amenaza de los antibióticos

Es importante anotar que estas condiciones de vida, donde los cerdos se encuentran rodeados de sus propias heces y apeñuscados, propician multitud de enfermedades infecciosas que podrían potencialmente ser transmitidas a seres humanos (Wallace, 2015). Por lo tanto es usual que se les suministre antibióticos que no sólo tienen la función de mitigar o erradicar cualquier patógeno que los cerdos presenten, sino que también “aceleran su crecimiento con menos provisión de alimento” (Wenner, 2017, p. 78).

El abuso de estos medicamentos en la producción industrial de animales, en especial la del cerdo, es posiblemente uno de los problemas más grandes que se están gestando silenciosamente en la actualidad, pues al intentar erradicar las bacterias con el uso reiterado de antibióticos “las bacterias desarrollan mutaciones de resistencia que les permiten mantener un alto índice de multiplicación sin perder con ello la resistencia” (Wenner, 2017, p. 82), en otras palabras, es posible que de estas granjas, en su rol como fábricas de enfermedades, emerjan gripes, virus y bacterias que a largo plazo no se podrán curar. *The Meatrix* (2003), por ejemplo, problematiza este fenómeno y plantea la posibilidad de que se produzca una pandemia imparables desde las granjas porcinas.

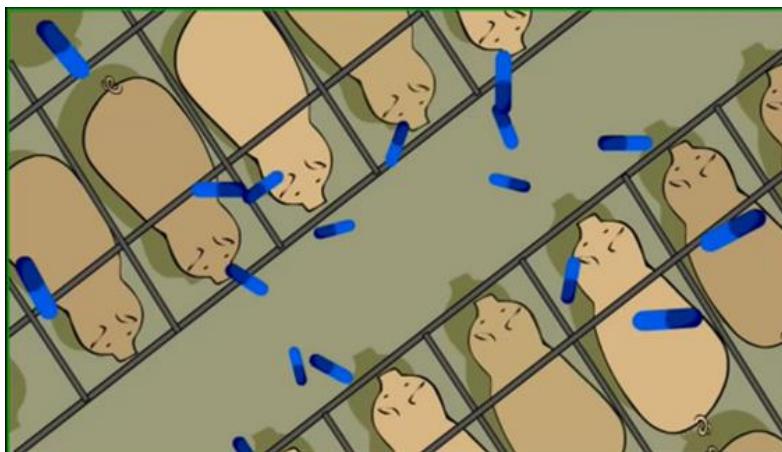


Imagen 36. Fotograma de *The Meatrix* (2003). Fox, L.

Además, los impactos socio-ambientales que suponen los desechos de tantos animales pueden verse proyectados en la erosión de tierras y en la contaminación del aire, acuíferos y ríos cercanos a las granjas. A su vez, los monocultivos, que se utilizan exclusivamente para alimentar la basta cantidad de

crías artificiales, representan perjuicios como el desvío de ríos, despojo de tierras y la alteración de los suelos.

### **8.6.3 Del animal a la carne**

Podríamos decir que la cosificación de los animales, que ignora sus sensibilidades y capacidades, empieza en estos lugares, donde su estatus “no va a ser otro que el de objetos de valor instrumental y de cambio, valiosos como materia prima y como recurso secundario para la supervivencia humana” (Rincón, 2016, pp. 85-86); aun así, la cosificación del cerdo puede rastrearse en unos momentos e imágenes concretas.

Visualmente, su carácter como animal se reduce al de la carne una vez que se emplean las nociones de corte, despiece y cocción. Desde la perspectiva de Delavigne y Boudier (2009) “la preparación del cerdo en canal es cuando el cerdo pierde su estatuto como animal” (p. 154), es decir, una vez que su cuerpo se encuentra suspendido por ganchos y un carnicero lo divide simétricamente a través de un corte.



Imagen 37. Fotograma de *Pig Me* (2009). Tange, M.

Por otro lado, Despret (2018) considera que esta “desanimalización” emerge en el matadero, justo cuando se efectúa el desensamble del animal mediado por una traducción material y semántica que busca ocultar cualquier vestigio de este. La autora considera que:

Las partes del cuerpo del animal se traducen a modos de cocción: el asado, la pieza para hervir, el trozo para brasear. La disimulación opera igualmente en la materialidad por intermedio de los cortes, que traducen de nuevo los términos que en su mayoría no son los de la anatomía: colita de cuadril,

arañita, pernil, jamón, entrecot, cuadrada, filete, espinazo, osobuco, costillitas. (p. 92)

Así, esta terminología impone un orden natural que se presenta como evidente y que finalmente impide recordar al animal pues lo reconfigura como carne. La recolección de imágenes del cerdo pone de manifiesto esta conversión en la clásica y bien conocida imagen que lo divide por cortes. Imagen que usualmente se encuentra presente en carnicerías y mataderos. Además, su estatuto como carne se reafirma a través de la figura del carnicero o del elemento cortante que lo divide.

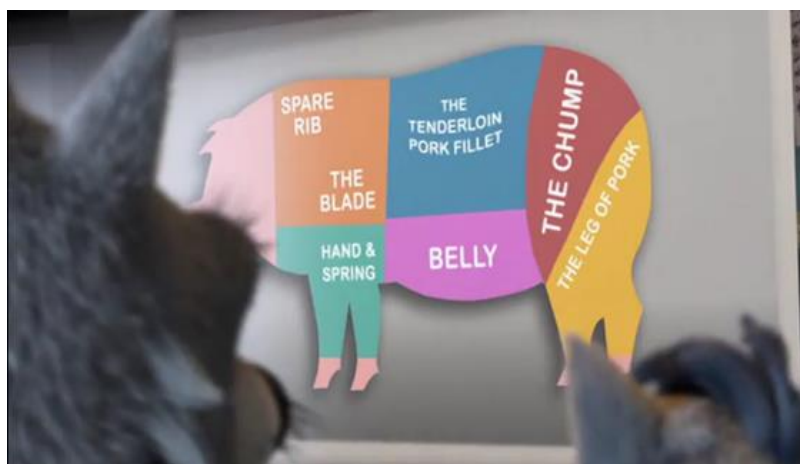


Imagen 38. Fotograma de *3 Pigs and a baby* (2008). Baker, H. y Fyzee, A.



Imagen 39. Fotograma de *Rapsodia de Panza de cerdo Coreana* (2020)

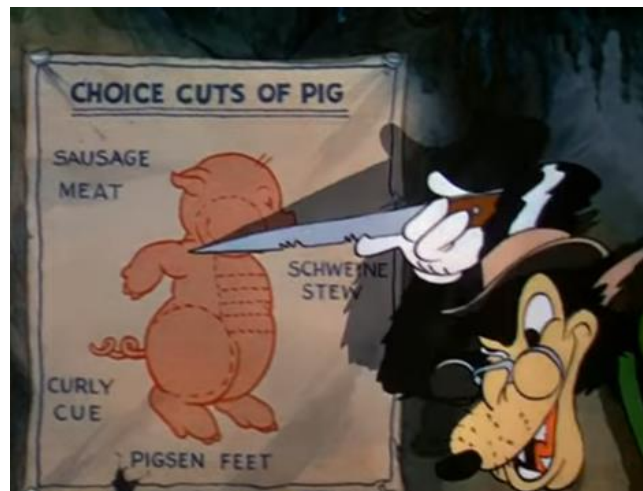


Imagen 40. Fotograma de *Three Little Wolves* (1936). Hand, H

El asunto, su cosificación, realmente no para ahí y se extiende a otros escenarios que suelen ignorarse al momento de abordar cualquier caracterización de este animal. Debe evidenciarse que en su estatuto de carne hace parte de prácticas como la experimentación y prueba de armas, pues suele argumentarse que su textura y grosor es bastante similar a la de los humanos. Por lo tanto es común observar la misma disposición corporal que el animal tiene en una carnicería pero con la particularidad de que cumple el rol de recibir disparos o espadazos.



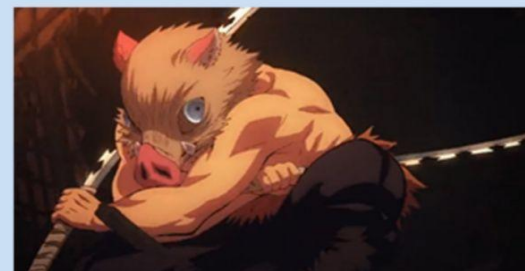
Imagen 41. Fotograma de *Forged in Fire* (2020). Pearlman, M. y Trinidad, A.

Si bien los animales domésticos son alimentados y criados por los humanos, estos deben someterse a una dinámica impositiva y jerarquizada donde deben entregar su vida (Ávila, 2014). En este sentido, las imágenes que componen este panel evidencian de qué manera, desde la agroindustria, se practican abusos antes, durante y después del sacrificio del cerdo. Quizá el valor de estas imágenes reside



en que permiten, a modo de apertura, que reflexiones sobre las atrocidades que constantemente se cometen contra otros animales domésticos de cría intensiva. Además, logran plantear problemáticas que debemos afrontar más temprano que tarde, pues entre menos se logre consolidar nuevas relaciones ambientales y alimenticias con este y otros animales, más se seguirá perpetuando un sistema económico de dolor y muerte, que “sobrepasa los límites biofísicos del planeta” (Rincón, 2016, p. 76), y que para colmo abre la posibilidad al advenimiento de múltiples pandemias.

8.7 Panel: Caza



### 8.7.1 *El jabalí y sus virtudes*

Si por un lado el sacrificio y cosificación del cerdo se justifica como requisito para la supervivencia humana, la caza del jabalí o de cerdos salvajes se justifica por medio de ritos iniciáticos de virilidad, el estatus que confiere su sacrificio, o por cualquier gesto que una comunidad considere amenazante. Pastoureau (2015), plantea que la caza del cerdo salvaje, solemnizada por Homero, se consolidó como un tema recurrente en la literatura griega y romana, donde se le atribuían una serie de virtudes que lo retrataban como un digno contrincante para los cazadores. Además, otras culturas también entablaron un vínculo similar, pues “como los romanos, los germanos consideran la caza del ciervo como una caza poco interesante y, como los celtas, prefieren la del oso, rey del bosque, y las del jabalí, el más valiente de todos los animales” (p. 24).

Así, la caza de este animal se consolida como una práctica antiquísima, que no sólo permite caracterizar las cualidades del jabalí a través de los relatos de la antigüedad, sino que también logra integrarlo a las representaciones gráficas y simbólicas de clanes o familias a través de blasones y emblemas. Incluso, estas imágenes pueden rastrearse hoy en día en el plano de la ficción.



Imagen 42. Ilustración de blasón de la Casa Crakehall, Game of Thrones.

### 8.7.2 Ritos Iniciáticos

Ahora bien, detengámonos en la operatividad de la caza. En la práctica cinegética se justifica el sacrificio del animal a través de estrategias simbólicas que eliminan cualquier implicancia emotiva por parte de sus ejecutores, lo que da pie a que se cosifique la existencia misma de la presa y que su abatimiento no genere ningún tipo de remordimiento, culpa o señalamiento social (Dalla Bernardina, 2000). Los ritos iniciáticos masculinos, por ejemplo, plantean que la ejecución de un cerdo salvaje o de un jabalí no radica únicamente en su poder nutritivo, sino que también propicia la consolidación de gestos viriles entre los miembros hombres de una comunidad, y además, en un sentido metafórico, plantea el sometimiento del animal a la grandeza del hombre.

Un ejemplo cinematográfico que expone este carácter se encuentra en *Lord of the flies* (1990), donde unos niños extraviados en una isla construyen progresivamente dinámicas sociales complejas que los incita a cazar cerdos silvestres y, desde el plano de lo ritual, a utilizar la sangre de sus presas como pintura corporal y disponer de su carne a modo de ofrenda para una deidad temeraria. Asimismo, llevan a cabo ceremonias donde cada quien imita, alrededor de una fogata, a un cerdo silvestre. Podríamos entender estas prácticas como “un medio para el cazador de señalar su familiaridad con la dimensión de lo crudo y de lo salvaje” (Dalla Bernardina 2000, p. 4), mientras que, simultáneamente, se consolidan valores masculinos ejemplares dentro de su comunidad.



Imagen 43. Fotograma de *Lord of the flies* (1990). Hook, H.

### 8.7.3 La cabeza como trofeo

Por otro lado, reparemos en que la práctica de la caza se constituye desde la persecución del animal, su captura, su abatimiento y su posterior estatuto

palingenésico, es decir, su estatuto como trofeo. Este último momento radica en magnificar la labor del cazador a través del acto demostrativo de exhibir la cabeza de su presa que aún preserva rasgos que buscan dar la impresión de que el animal se encuentra con vida. Debemos mencionar que la cabeza de jabalí convertida en trofeo es una imagen recurrente que, a diferencia de la cabeza del cerdo, representa una hazaña “digna” de demostrar y por lo tanto posee una carga simbólica bastante concreta. Delavigne y Boudier (2009), consideran que la cabeza de cerdo “es destinada al consumo y cuya longevidad es relativamente corta con la cabeza del jabalí, que sí es destinada a una exposición más duradera” (p. 157). Es importante hilar aquí que el desmembramiento del animal también es un elemento cosificador que se evidenció en el panel anterior, pero la diferencia reside en que la cosificación de la industria cárnica oculta consciente e inconscientemente los vestigios del animal, pero, en términos de caza, el empalamiento de la cabeza del cerdo o del jabalí busca demostrar una victoria que se reafirma con la fragmentación del animal. Entre cazadores, el trofeo tiene la “función de ostentación de estatus o como una expresión privilegiada de valores masculinos emblemáticos” (Delavigne y Boudier, 2009, p. 157), es decir, glorifica el oficio del cazador. Observemos, a modo de ejemplo, al autodenominado El Gran Mezquita Murph de *South Park* (2009), quien posee una infinidad de trofeos de caza que hacen de él una personalidad destacada dentro de su condado, a la vez que dispone de toda una comunidad que cumple sus caprichos y avala todos sus métodos y herramientas que emplea para la caza.



Imagen 44. Fotograma de *South Park* (2019). Temp. 23, Ep. 3. *Shots!!!*. Parker. T

Asimismo podemos encontrar que la piel, rostro u osamenta del animal son elementos utilizados como indumentaria para chamanes, cazadores o guerreros de una comunidad; igualmente es posible encontrar hibridaciones corporales entre hombre y jabalí que acentúan los valores masculinos como la fiereza, la valentía y la honorabilidad. Por otra parte, existen variados dispositivos simbólicos que se emplean para justificar y reafirmar el abatimiento de estos animales. Se les puede sacrificar a través de la adjudicación de vicios capitales como la pereza y la gula, o, por la simple propensión a la huida ante la presencia de personas - movimientos que seducen al cazador-, pero en definitiva, cualquier gesto que pueda ser considerado una falta legítima su asesinato (Dalla Bernardina, 2000).

#### **8.7.4 Banquetes**

Si bien la caza ha sido retratada como un ejercicio simbólico que magnifica las “proezas” realizadas por hombres, no debemos descartar que, por otro lado, también ha sido una forma de subsistencia alimenticia para comunidades humanas a lo largo de la historia y que sigue vigente hoy día -sin que ello se consolide necesariamente como un deporte o como un ritual que le brinda estatus a una persona-. Comunidades rurales, dentro de unos marcos culturales, socioeconómicos y ambientales particulares, recurren a la cacería para complementar sus dietas alimenticias y participar del comercio local. Además, despliegan sus saberes para que se dé un máximo aprovechamiento de la fauna y presas cinegéticas, con la intención de construir un entorno sustentable (De La Ossa, 2011).

Ahora bien, la caza del cerdo propicia otra serie de prácticas que congregan a una comunidad alrededor de una presa, Pastoureau (2019), por ejemplo, nos recuerda los banquetes de jabalí que tienen lugar al final de cada una de las entregas de *Las aventuras de Asterix*, donde:

Obelix caza los jabalíes a pie, los derriba a puñetazos, los devora de dos en dos o de cuatro en cuatro, y está obsesionado con ellos, hasta el punto de soñar con jabalíes por la noche o de negarse a comer cualquier cosa. (p. 222)



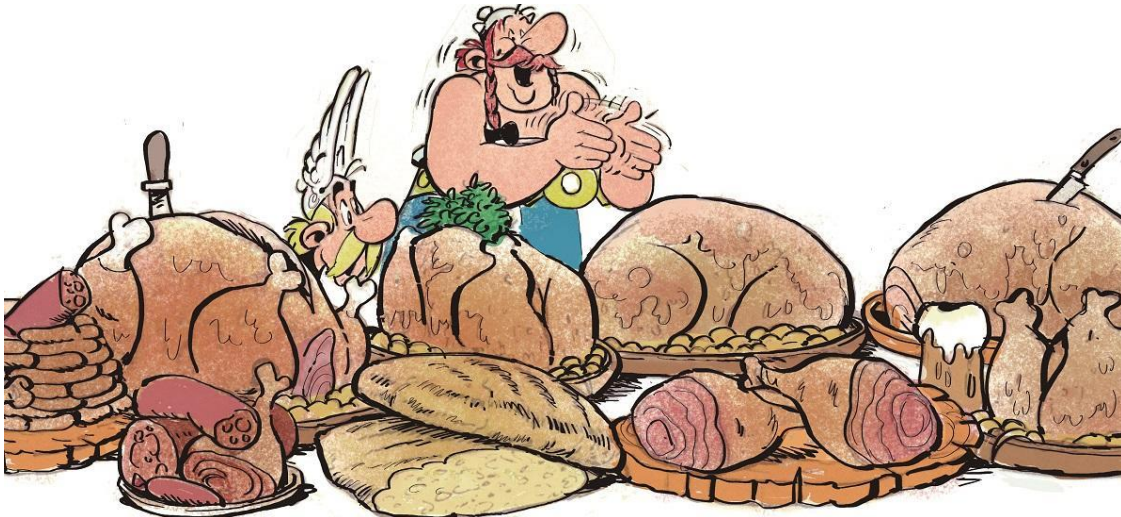


Imagen 45. Ilustración de Asterix y Obelix

El banquete vinculado con eventos conmemorativos o ceremoniales se consolida como una práctica social que congrega comunidades en el plano de lo religioso, lo político y lo cultural. De hecho, este carácter del cerdo como banquete puede encontrarse en el contexto gastronómico colombiano a través del plato típico de la *Lechona*; plato que se encuentra presente en festividades religiosas, bodas, fiestas patronales, cumpleaños, inauguraciones, vísperas navideñas, y , por su puesto , en campañas políticas. Sobre este aspecto, Prado Chicaiza (2019) considera que los alimentos en Colombia tienen valoraciones que dependen de cada estrato socioeconómico, de modo que es usual que políticos hagan de la Lechona un instrumento para ganar votos y apoyo en sectores populares y estratos medios del país. Ya en *Los Puros Criollos* (2012), por ejemplo, se dedica un episodio especial para hablar sobre todos estos aspectos que recubren dicho plato. De todo el episodio destaco una reinterpretación pictórica de La Última Cena, en la que se integran la lechona y bebidas gaseosas como elementos anacrónicos (imagen 46). El cuadro, bastante jocoso, se encontraba en una lechonería en el sur de la ciudad de Bogotá.



Imagen 46. Fotograma de *Los Puros Criollos* (2012). Temp. 2, Ep. 10. *Lechona*. Machado, N.

Pero este elemento jocoso de la lechona también se puede rastrear en manifestaciones musicales. Las canciones *Lechonería Manson* (2005), de la banda Odio a Botero, o *La Lechona endemoniada* (2003), de la banda Defenza, cuyas letras apelan al sinsentido y lo burlesco, son tan solo un ejemplo de ello.

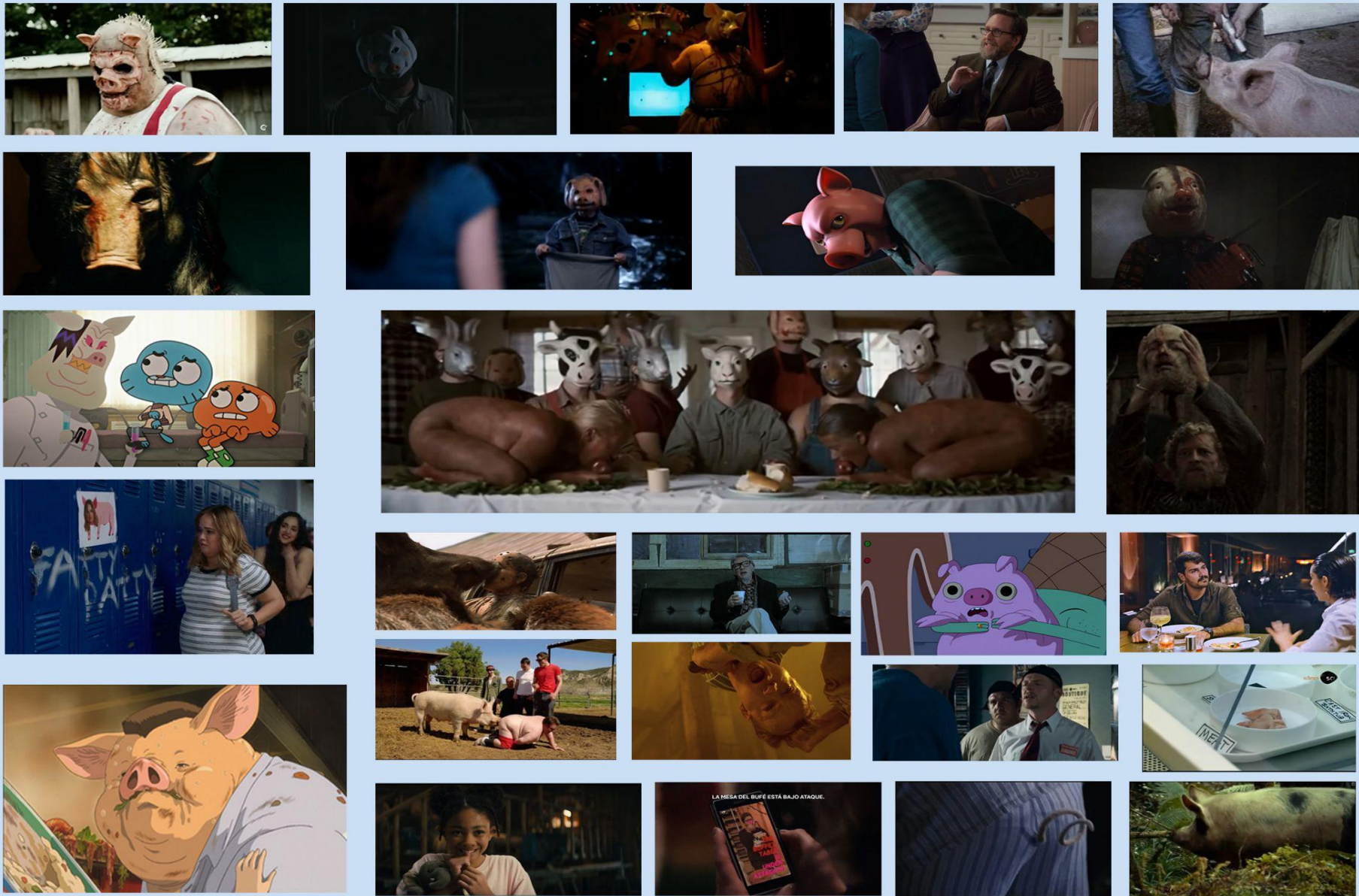


Imagen 47. Portada del disco *Lechonería Manson Ep* (2005). Odio a Botero

De este modo queda vinculado el cerdo, en su estatuto de animal salvaje no doméstico, a una serie de prácticas simbólicas donde se dispone de su carne y osamenta para la concreción de rituales, la celebración de eventos religiosos y políticos, la creación de indumentaria, y la reafirmación de lo masculino. Por otro lado, también se le reconoce como un animal cinegético que asegura la subsistencia alimenticia y económica de comunidades humanas a lo largo de la historia.



8.8 Panel: Metáfora Encarnada- Ensamble Deshumanizante



Las imágenes que conforman este panel plantean que a través de la metáfora encarnada se busca emparentar características físicas, conductas o virtudes que los humanos y cerdos, presumiblemente, comparten. En algunos casos las metáforas, como vimos en el apartado teórico de esta investigación, buscan representar las acciones humanas por medio de la ficción y, al encarnarse, hacen evidentes las semejanzas entre objetos, cosas o sujetos que a primera vista pueden parecer distintos. Para los efectos de este trabajo, planteamos que la metáfora encarnada se manifiesta visualmente a través del ensamble de elementos corporales entre el cerdo y los humanos, acentuando u omitiendo determinados rasgos dependiendo del contexto en que se despliegue y de sus motivaciones. Por lo tanto, es posible observar humanos con rasgos del cerdo y viceversa.

Aun así, debe mencionarse que estos ensambles corporales se presentan en gran parte de los fotogramas que componen el Atlas de relaciones, y por ello, este panel busca destacar aquellos cuyo hilo conductor es el de poseer un carácter deshumanizante. En otras palabras, estos ensambles que se construyen desde metáforas encarnadas como una especie de hibridación visual entre humanos y cerdos, se presentan en contextos donde se busca no reconocer la humanidad de determinadas personas.

### **8.8.1 Lo humano**

Según Gelabert (2015) lo humano, que se consolida como una norma desde las instituciones sociales, “se refiere a un tipo de vida, que desborda lo biológico-dado, y que es vivible dentro de unos parámetros socio-político determinados” (p. 55), de modo que lo humano es aquella categoría que designa formas de vida humanas vivibles, es decir, que merecen ser vividas. Asimismo, esta categoría se construye y reafirma gracias a la exclusión de formas de vidas invivibles, es decir, vidas consideradas inhumanas. En palabras del autor:

Lo humano se reafirma a partir de la representación de lo no humano. La deshumanización del otro es condición de posibilidad de lo humano. Esta deshumanización se consigue bien enfatizando aquellas actitudes o hechos que se sitúan más allá de lo humano para mostrar que no todo lo que parece humano lo es. Es decir, mostrar la inhumanidad que se esconde detrás de cualquier ser humano, manifiesta la necesidad de exclusión o diferenciación

entre aquellos que son o deben considerar humanos y aquellos que no. (pp. 56-57)

Precisamente, una de las formas en que la deshumanización se consolida es a través del ejercicio metafórico de la animalización, que además de representar a una persona o grupo estigmatizado a través de rasgos animales, también les niega sentimientos, emociones o sensibilidades que se perciben como exclusivamente humanas. De modo que “los grupos animalizados serían percibidos como seres incultos, carentes de civismo, brutos, sin moralidad, y/o irracionales” (Martínez et al., 2017, p. 180).

No resulta difícil imaginar que el recurso de la animalización se encuentre a disposición de discursos xenófobos, racistas o nacionalistas. Podemos suscitar, a modo de ejemplo, la basta cantidad de comics norteamericanos que durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial caricaturizaban “a los nazis como perros o cerdos, [y] los japoneses siguieron siendo japoneses, como si ya de por sí fueran animales” (Rodríguez, 2011, p. 233); otro ejemplo bastante particular podría ser la legislación de los animales que se desplegó en Alemania durante el régimen Nazi, que emitía normas jerárquicas “donde algunas razas de animales llegan a superar algunas «razas» de seres humanos; cerdos, lobos, águilas y teutones estarían en la parte superior, mientras que los judíos y las ratas, lo estaría en el fondo” (Marchea, 2011, p. 196).

Ambos ejemplos nos permiten comprender cómo la deshumanización, mediante el recurso de la animalización, opera. Por un lado, se le atribuyen rasgos animales a un grupo de personas convirtiéndolas en una suerte de seres híbridos más allá de lo humano; y por otro lado, se le considera a los integrantes de un grupo simple y llanamente como animales, enfatizando que a pesar de su apariencia no son humanos. Y si bien parte del ejercicio de la deshumanización opera a nivel metafórico, este también motiva a que se tomen acciones en contra de personas consideradas inhumanas, pues “la deshumanización permite, posibilita y legitima el ejercicio de la violencia sobre los grupos deshumanizados o excluidos de la propia definición de lo humano” (Gelabert, 2015 p. 57).

La exclusión puede manifestarse a través de la metáfora encarnada que busca emparentar el comportamiento alimenticio de un cerdo y el de una persona.

Tenemos el caso de Patty en *Insatiable* (2018) quien es rechazada y acosada constantemente por sus compañeros de escuela debido a su sobrepeso y hábitos alimenticios. Entre las muchas agresiones de las que es víctima, destaca un montaje que ensambla su rostro con el cuerpo de un cerdo. Hecho que es aplaudido y celebrado por sus hostigadores y demás estudiantes.



Imagen 48. Fotograma de *Insatiable* (2018). Temp 1, Ep 1. *Pilot*. Fleming, A

Caso parecido encontramos en *Cobra Kai* (2018), donde Aisha es víctima de un montaje que circula en redes sociales en la que se le emparenta con un cerdo. A raíz de este acontecimiento, decide practicar Karate con el ánimo de reivindicar su dignidad y cuerpo.



Imagen 49. Fotograma de *Cobra Kai* (2018). Temp 1, Ep 3. *Esqueleto*. Celotta, J.

También *Shaun of the Dead* (2004) nos ofrece un ejemplo, cuando Ed, que no participa constantemente de los quehaceres del hogar, es insultado por su compañero de piso quien lo llama cerdo y lo invita a vivir en una porqueriza.





Imagen 50. Fotograma de *Shaun of the Dead* (2004). Wright, E.

De manera que el ejercicio metafórico de la animalización produce imágenes, tanto materiales como mentales, que promueven escenarios de humillación pública donde se evalúa y juzga, a través de la burla, el aspecto de una persona que diverge de los modelos hegemónicos de belleza.

Por otro lado, podemos considerar que la diferenciación entre lo humano y lo inhumano puede consolidarse cuando se borra todo rastro de humanidad, pues “la historia personal, los afectos y hasta el nombre desaparecen como mecanismos de deshumanización” (Gelabert, 2015, p. 57). Observemos por ejemplo, en el terreno de la ciencia ficción, el mundo distópico que plantea *The Lobster* (2015), donde las personas solteras cuentan con un determinado número de días para encontrar una pareja, de lo contrario, son transformadas en animales y enviadas a los bosques para ser cazadas. De este modo, al haber perdido su humanidad, sus abatimientos se justifican.



Imagen 51. Persona convertida en cerdo en *The Lobster* (2015). Lathimos, Y.

Podríamos mencionar que la deshumanización mediante el recurso de la animalización opera con un doble sentido: a la vez que ejerce violencias contra

quienes no cumplen ciertas exigencias sociales, reafirma los modelos sociales imperantes que presumiblemente se encuentran dentro del marco de lo humano.

### **8.8.2 La otra cara del ensamble**

En otra vía de sentidos, el ensamblaje o hibridaciones visuales entre cerdos y humanos pudo rastrearse desde lo grotesco, en donde sus protagonistas no son objeto de violencias sino que, al contrario, las propician. Lo grotesco, que hace referencia a aquello oculto que puede inspirar miedo y que “se nos muestra como un elemento perturbador e inquietante que nos aleja de lo cotidiano, racional y controlable, creando ambientes y situaciones rebosantes de amenaza e inquietud” (González, 2013, p. 123); se manifiesta, para los propósitos de esta investigación, a través de los rostros y seres monstruosos que devienen del ejercicio de animalización.

Lo monstruoso, como eje inexorable de lo grotesco, representa una amenaza para los límites de lo natural, pues su carácter ambiguo, que ensambla mundos diferentes, transgrede lo que socialmente se considera como normal y estable (González, 2013; Gonzáles Flores, 2018). Los monstruos, que suelen presentarse como seres híbridos con rasgos anatómicos dispares (García-Dussán, 2014), logran infundir un temor y una repelencia que sugieren que su “psiquis [es] moralmente contraria a las normas social [sic]” (Gonzáles Flores, 2018, p. 486).

Fruto del ejercicio de animalización, que suelen amalgamar rasgos humanos y animales, podemos encontrar frecuentemente seres monstruosos con cuerpos humanos y rostros de cerdos. Esta clase de monstruos protagonizan roles de villanos, asesinos seriales o seres terroríficos ayudados por fuerzas sobrenaturales. En su defecto, también encontramos aquellos asesinos que esconden su rostro detrás de una máscara de cerdo, para encarnar ellos mismos la condición de este animal, la de un ser atemorizante, despreciable y agresor.

Podemos traer a colación el corto *Pork Chop* (2020) que nos sitúa en una carnicería donde, sin explicación alguna, la cabeza cercenada de un cerdo cobra vida y busca vengarse de su ejecutor. Cautelosamente, la cabeza logra hacerse con un cuchillo y asesinar al carnicero, a la vez que roba su cuerpo y se adhiere a él .



Imagen 52. Fotograma de *Pork Chop* (2020). Guggenberger, K.

Asimismo, este elemento de lo inexplicable se encuentra presente en el corto *Pig Face* (2018) donde un hombre enmascarado, que como si se tratara de un ente paranormal, se manifiesta inesperadamente enfrente de una mujer y la asesina.



Imagen 53. Fotograma de *Pig Face* (2018). Hoffman, J.

De manera que resulta particularmente difícil catalogar esta clase de atacantes como humanos, pues además de romper algunos límites biológicos desde su ensamblaje, también son auxiliados por fuerzas que no responden al orden de lo natural, de lo lógico, de lo explicable. Por otro lado, podríamos mencionar que el factor de la obesidad se hace presente en estos seres o personajes enmascarados, y si bien este elemento tiene como propósito enunciar o hacer evidente los rasgos corporales que supuestamente comparten asesinos y el cerdo, resulta relevante indicar que el atacante posee cierta conciencia sobre los efectos atemorizantes que su cuerpo ejerce sobre las víctimas. Por lo tanto, dispone de su cuerpo para imitar ciertos comportamientos del cerdo como sus gruñidos y encontrarse cubierto por la suciedad de sustancias como sangre, saliva o grasas. Filmes como *Saw III* (2006), *Motel Hell* (1980), *Necromentia* (2009), o *Berkshire County* (2014) son ejemplo de ello.

### 8.8.3 La tortura

Por otro lado, la deshumanización se relaciona nuevamente con el cerdo, cuando este animal es entrenado para devorar humanos. Frecuentemente utilizado por organizaciones clandestinas de criminales, el cerdo se convierte en la herramienta ideal para el ajuste de cuentas y borrar todo rastro de los asesinatos. Encontramos, por ejemplo, que en *Snatch* (2000) Brick, el jefe de una mafia sugiere cortar un cadáver en seis pedazos y:

*“Echárselos a los puercos, no se les da comida por unos días, así que ver un cuerpo despedazado les abre el apetito. Hay que afeitar la cabeza de la víctima y sacarle los dientes para mejor digestión de los cerdos”*



Imagen 54. Fotograma de Snatch (2000). Ritchie, G.

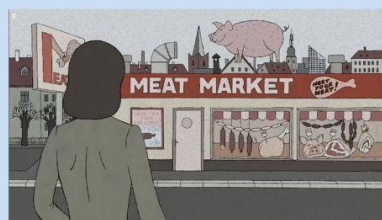
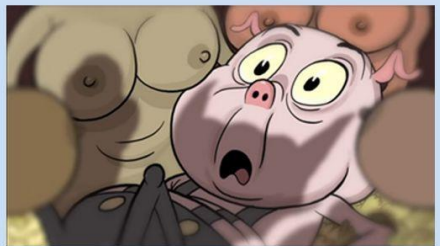
Esta práctica se puede rastrear en producciones como *Adventure Time* (2012)<sup>11</sup>, *Vikings* (2013)<sup>12</sup> o *Hannibal* (2001). Con ánimo de finalizar este apartado, consideramos que la deshumanización que se da entre el vínculo humano-cerdo se presentan constantemente y no pueden pasar inadvertidas para la caracterización del cerdo en la cultura visual. Podemos destacar que la animalización opera desde la exclusión de rasgos corporales, los ensambles o hibridaciones visuales que se dan con lo monstruoso, y finalmente, el cerdo utilizado como instrumento de tortura.

<sup>11</sup> *Adventure Time* (2012) Temp.3, Ep. 11.El ladrón de manzanas. Herpich, T. y Youn, B. (Guionistas).

<sup>12</sup> *Vikings* (2013) Temp. 1, Ep. 1. Rites of Passage. Hirst, M. (Guionista).



### 8.9 Panel: Sexo



Este panel recoge imágenes en las que el cerdo se involucra en situaciones de carácter sexual, ya sea en el plano metafórico, a través de expresiones tales como “cerdear”, o “hacerlo como cerdos”, o en el plano de lo concreto, donde humanos y cerdos protagonizan, juntos, actos sexuales. Si bien esta investigación se propuso recoger, y no con poca insistencia, posibles interpretaciones históricas sobre la vinculación simbólica entre los cerdos y los actos sexuales humanos, han sido realmente escasos los descubrimientos al respecto. Si bien Pastoureau (2015) plantea que en Europa entre los siglos XV y XVII el cerdo se convirtió en el animal libidinoso por excelencia y que de ahí “en adelante todos los hombres que se dediquen a prácticas obscenas hacen «cochinadas»” (p. 72), no encontré una propuesta lo suficientemente profunda y detallada que se pregunte por este asunto. Por lo tanto, lo que se comparte a continuación, responde a los terrenos que las mismas imágenes del panel me han sugerido.

### **8.9.1 Consentimiento**

Empezando por las relaciones zoofílicas que encontré en algunas producciones audiovisuales es posible abordar varios asuntos que configuran la relación humano-cerdo. En *Vase de Noces* (1975), por ejemplo, se presenta un joven campesino que vive aislado en una granja deteriorada y que mantiene relaciones sexuales con una cerda con la que incluso llega a concebir crías. Dichas relaciones son llevadas a cabo con un animal que visiblemente no se encuentra receptivo y que huye constantemente de la situación de cortejo. Este gesto en particular me hizo pensar sobre los animales y el consentimiento sexual.



Imagen 55. Fotograma de *Vase de Noces* (1975). Zéno, T.

El sexo con animales además de llegar a ser un tema que trastoca nuestras sensibilidades, suele condenarse, desde una perspectiva de carácter simbólico y moral más que jurídica, como una práctica abusiva, pues el animal no puede manifestar el no consentimiento de una práctica sexual; aun así, el consentimiento, entendido como una manifestación de voluntad para participar de un acto sexual, se encuentra ligado a la noción de sujeto, estatuto que los animales aún no poseen (Díaz-Benítez, 2014). En este contexto Despret (2018) se pregunta:

¿Los animales consienten que los tengan atados, que los encierren en zoológicos, que los usen para testear medicamentos o que se los engorde antes de matarlos o de comerlos? Justamente, si nadie necesita pedirles su opinión sobre este aspecto, es efecto porque son “propiedades”, seres a los que no se les puede plantear, legalmente, la cuestión de saber si dan su consentimiento. (p. 224).

Esto nos sugiere, entonces, una contradicción. La incapacidad de los animales para consentir justifica que se condene la zoofilia, pero por otro lado, su estatuto de “cosas incapaces de consentir” justifica que se desplieguen sobre ellos otra serie de prácticas que también pueden agredir la integridad del animal. Y si bien los animales se les atribuye el estatuto de cosas, es cuanto menos paradójico que hagan parte de ritos y prácticas donde tienden a humanizarse, pues:

“...las fronteras entre humanos y animales...se vuelven tenues en experiencias como la adopción de cachorros y su tratamiento como niños, o cuando millonarios dejan enormes herencias para sus mascotas, o en el vasto mercado existente en torno a productos y prácticas de embellecimiento para perros y gatos” (Díaz-Benítez, 2014, p.63).

En un marco donde se hallan contradicciones que tensionan lo humano y lo animal, la frontera que evidentemente no se traspasa sin causar revuelo es la de la zoofilia. Por otro lado, *Vase de Nocces* (1975) también nos permite señalar un tema que se encuentra implícito y que puede pasar inadvertido a la hora de considerar estos actos sexuales. Si bien este tipo de actos pueden darse en territorios urbanos, ciertamente existe el énfasis de señalar el campo o las zonas rurales como los lugares donde suelen llevarse a cabo estas situaciones de carácter sexual (Díaz-Benítez, 2014), esto puede deberse.

Cabe añadir, que este tipo de encuentros no sólo devienen problemáticos por el abuso o consentimiento, pues a esto se le puede sumar que los animales, al tratarse de seres indudablemente sintientes y que hacen sentir, puedan verse reducidos a meros instrumentos o, nuevamente, como cosas que son utilizadas para satisfacer sexualmente.

Ahora, detengámonos en la archiconocida escena ofrecida por *Black Mirror* (2011) donde el Primer Ministro Británico debe llevar a cabo relaciones sexuales con un cerdo para que se dé la liberación de una integrante de la Familia Real que ha sido secuestrada. El captor exige que dicho acto sea televisado a nivel nacional bajo determinadas especificaciones técnicas para su transmisión. A modo de ayuda, en el acto se proyectan películas pornográficas para estimular al político y hacer más llevadera su situación.



Imagen 56. Fotograma de Black Mirror (2011). Temp. 1 , Ep. 1.The National Anthem. Brooker, C.

Aunque pueda parecer irrelevante que sea precisamente una cerda y no un cerdo la que se dispone para que el político lleve a cabo la liberación de la secuestrada, lo que plantea este encuentro es que las relaciones interespecies obedecen, predominante pero no exclusivamente, a patrones de heterosexualidad. Hecho que se reafirma al fijarnos en que las películas porno proyectadas, para estimular al primer ministro, muestran relaciones entre hombres y mujeres. Alejándome de los terrenos de la zoofilia, quisiera abordar otro elemento que llamó mi atención y que posiblemente involucra el carácter de lo *sucio* en el sexo.



### 8.9.2 *Pigsluts y hacer cochinadas*

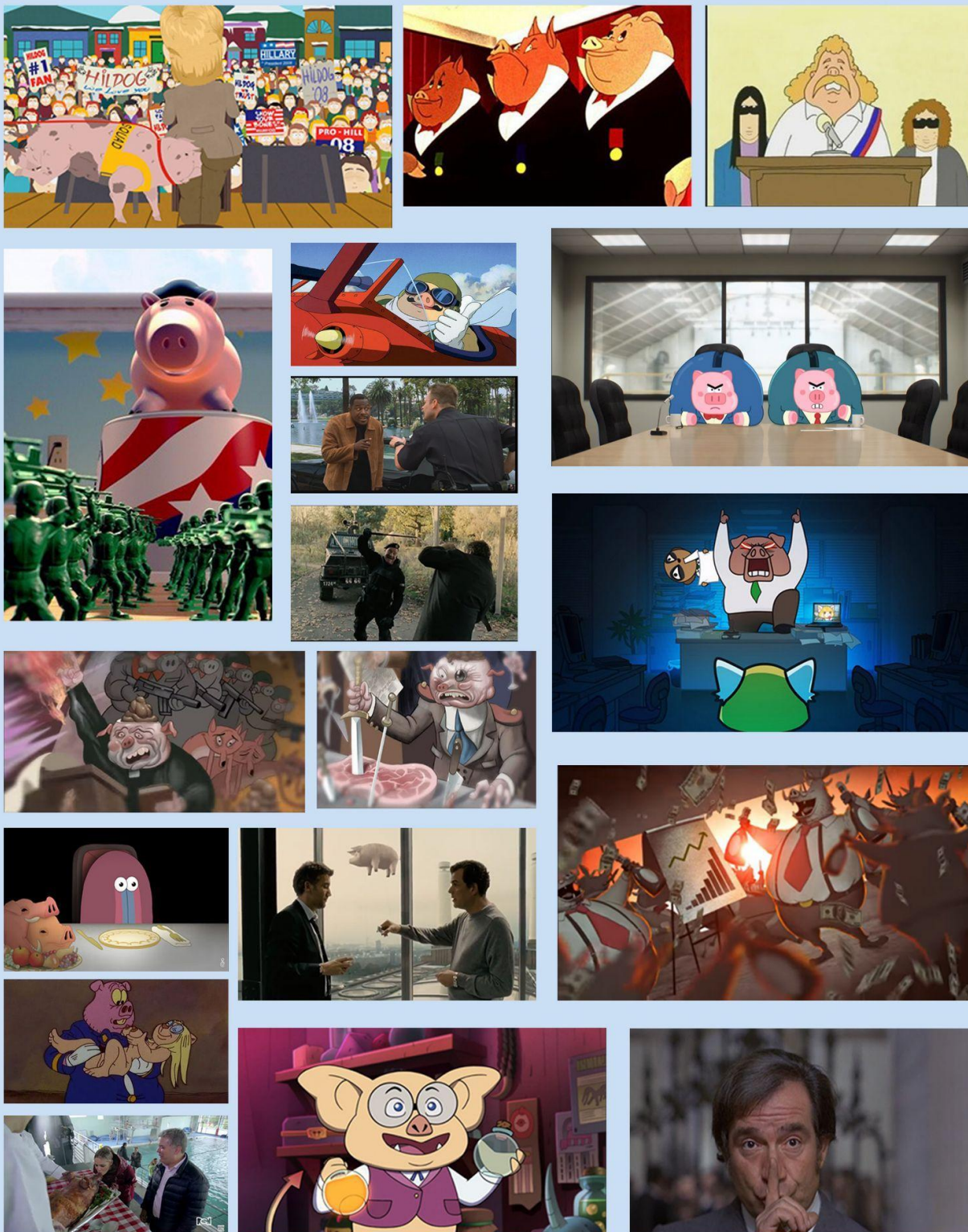
Entendiendo que existe una gran diversidad de prácticas sexuales en las que los sujetos consienten ciertos estímulos y su participación, me gustaría detenerme en la utilización de máscaras en actos sexuales.



Imagen 57. Fotograma de *Mr. Pickles* (2014). Temp. 1, Ep. 2. Tommy's Big Job. Carsola, W.

La máscara de cerdo más allá de funcionar como simple indumentaria que adorna el acto sexual, funciona como elemento ritual donde quien la porta encarna comportamientos de dicho animal. Usualmente las personas portadoras de esta clase de máscaras, en su mayoría mujeres, son llamadas *Pigsluts*, quienes además de divergir de los modelos de belleza hegemónicos son también reconocidas por introducir de manera exacerbada fluidos como la saliva y la orina en los actos en que participa, a la vez que gruñen y caminan “sobre cuatro patas”. Las *Pigsluts*, imitando quizá el embadurnamiento con excremento o barro típico de los cerdos que buscan refrescarse, hacen uso de su propia materia fecal para acompañar sus experiencias sexuales. Y puede que sea precisamente aquí, en el involucramiento de elementos que transgreden los códigos de la moralidad sexual imperante, cuando estamos hablando de lo sucio en el sexo. Y más precisamente, lo sucio como atributo que constantemente permea a los cerdos permite, metafóricamente, ser un «cerdo en la cama», hacer «cochinadas».

### 8.10 Panel: el poder y sus elementos visuales



El cerdo, en no muy pocas ocasiones, suele ser representado haciendo gala de altos cargos empresariales, políticos, militares y policiales; no obstante, lo que resulta bastante atrayente es que posee cierta conciencia sobre los poderes que ostenta y dispone de herramientas teatrales para reafirmarlos e imponerse. Por lo tanto, este panel además de recoger aquellos fotogramas en los que se vió al cerdo encarnar en una figura de poder, también expone algunos elementos de orden simbólico que lo acompañan.

Partamos del clásico *Animal Farm* (1954). Donde un grupo de animales, cansados de los malos tratos y descuidos que su granjero les propinaba, deciden rebelarse. Una vez que exilian al vil humano, los animales crean un sistema de gobierno que busca garantizar la dignidad de todos y cada uno de ellos. Desafortunadamente, *Napoleón* y *Bola de nieve*, un par de cerdos que lideran dicho gobierno, terminan por instaurar una dictadura donde los animales, a excepción de los cerdos, deben afrontar largas jornadas de trabajo a cambio de pocas raciones de comida.



Imagen 58. Fotograma de *Animal Farm* (1954). Batchelor, J. y Halas, J.

Napoleón, que camina sobre dos de sus cuatro patas y viste con trajes, realiza un evento para condecorar a los cerdos que replican su trabajo en otras granjas del mundo. Acompañado de bandas, distinciones honoríficas, discursos y grandes cantidades de alcohol, el evento en cuestión corresponde, en palabras del narrador de la película, a las “ceremonias del mundo civilizado”. Y es que ya Balandier (1992) advierte que las manifestaciones de poder “se adaptan mal a la simplicidad y son la grandeza o la ostentación, la etiqueta o el fasto, el ceremonial o el protocolo lo que suele caracterizarlas” (p. 22), y no poca teatralidad, en la



acepción más inmediata de la palabra, suele recubrir estas manifestaciones y, especialmente, al cerdo.

A la hora de representar el cerdo en una posición de poder, se disponen de unos elementos visuales recurrentes que buscan afianzar su estatus y apariencia. Dichos elementos corresponden a una «dramaturgia política»; término acuñado por Balandier (1992) para considerar que todo poder, a través de estrategias visuales, busca generar “efectos comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral” (p. 16). En otras palabras, los elementos visuales son utilizados para la producción de apariencias que expresan poder.

### 8.10.1 Traje y corbata

Traje y corbata se presentan con tanta frecuencia que no se pueden pasar inadvertidos a la hora de caracterizar el cerdo, pues operan como elementos que lo dotan de cierto prestigio y lo distinguen de los demás. Asimismo, ambas prendas reafirman su condición dentro de una jerarquía social donde suele ocupar altos rangos. De ahí a que desempeñe roles como jefe o director en empresas, en las curiosamente su comportamiento se destaca por ser abusivo y temerario.



Imagen 59. Fotograma de *The turning point* (2020). Cutts, S.



Imagen 60. Fotograma de *Aggretsuko* (2018). Temp 1, Ep.3. 腰かける女. Rarecho

### **8.10.2 El atril**

Por otro lado, la tarima y el atril refuerzan el vínculo del cerdo en el ejercicio de la política. En sus pronunciamientos públicos, el cerdo hace uso de estos elementos para proyectar apasionadamente sus pensamientos a la par que se despliegan procesiones militares y civiles que se manifiestan en apoyo de su líder. El cerdo no sólo se reafirma como líder al exponer su poderío armamentístico sino que también hace uso de símbolos nacionales para legitimarse:



Imagen 61. Fotograma extraído de *Toy Story 2* (1999). Lasseter, J.

### **8.10.3 Cerdo policía**

Finalmente, cascos, uniformes o armas contundentes, son los elementos que suelen caracterizar al cerdo como un policía, y es a través de la disposición de estos mismos que se enfatiza su comportamiento desmesurado y amenazante. Esta relación se presenta en contextos donde agentes policiacos destacan por el uso excesivo de la fuerza y por representar un peligro para la integridad de otras personas.

A pesar de que podríamos mencionar algunas referencias cinematográficas donde se hace evidente el tándem cerdo-policía, es necesario que, desde una

perspectiva un tanto alejada del panel, abordemos este asunto desde el terreno de lo social. Como respuesta ante diversos abusos llevados a cabo por policías, quienes se escudan detrás de una institucionalidad que los ampara, es usual que se den manifestaciones artísticas que se pronuncien en contra de estos actores y sus acciones. Habitando en murales, carteles, en expresiones y arengas, el cerdo como policía, o más bien, el policía como cerdo, es un pronunciamiento crítico visual que busca desestabilizar la imagen de la policía como institución veladora de derechos. Para finalizar, desde mi búsqueda histórico-errática puede encontrar un referente, que se remonta a los años sesenta y setenta, cuyo trabajo busca reivindicar la cultura y dignidad de la comunidad negra norteamericana, que particularmente durante aquellas épocas era objeto de crímenes raciales por parte de la policía. Si bien no puedo catalogar a Emory Douglas como el primer artista en hacer uso de la relación cerdo-policía, si puedo catalogarlo como un indudable antecedente en lo que respecta a esta clase de representaciones.



Imagen 62. Emory Douglas. (1969) S.F pigs beat-choke Chairman Bobby Seale [Tinta sobre periodico] MoMa

## 9 CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio, la imagen cinematográfica y televisiva del cerdo es caracterizada como un dispositivo que alberga significados de larga trayectoria, donde convergen procesos simbólicos de domesticación, cosificación, ritualización y metaforización. Al recuperarse la memoria discursiva e ideológica de los significados sociales del cerdo, se pudo establecer un marco para la comprensión de sus imágenes y las formas en que comúnmente éstas se presentaban y construían. De manera que fue posible reconocer que gran parte de los atributos que históricamente han sido depositados sobre el cerdo determinan fuertemente la configuración estética de sus imágenes. Consecuentemente, este estudio abre la posibilidad de que como creadores de imágenes metafóricas o materiales, podamos resignificar todo ese acervo que se le atribuye al cerdo, en especial aquel que lo representa como un animal vil, sucio, descuidado, violento, y peor aún, carente de sensibilidades. En contraposición a todos estos elementos negativos, se evidenció que muchos de los escenarios en los que se encuentran el cerdo y sus imágenes, también pueden propiciar lugares de encuentro sumamente importantes para una comunidad. No directamente como una forma de subsistencia alimenticia, sino más bien en su valor inmediatamente simbólico, ritual, religioso e incluso político, que permite que se afiancen y construyan rasgos culturales relevantes para una población. Además, su progresiva e inminente integración en zonas urbanas como animal de compañía, permite reconocer que en el cerdo existen sensibilidades que lo alejan de su estatuto de “cosa”.

Por otro lado, a través de búsquedas diacrónicas en el tiempo, se recopilaron diversos antecedentes visuales de las imágenes materiales y metafóricas del cerdo. En estas búsquedas pudo evidenciarse su presencia en textos y manuscritos de naturaleza teológica, en los que cristianos devotos lo representaban como un animal estratégico para sus dietas alimenticias y para la construcción de sus relatos edificantes; igualmente, también se pudo observar cómo era retratado en textos medievales que intentaban darle respuesta a las anomalías médicas que presentaba este animal; a su vez, se evidenció la presencia del cerdo en manifestaciones visuales de uso exacerbado y más recientes como los cómics y, sobre todo, las caricaturas políticas. Asimismo, el cerdo fue hallado en la cotidianidad del lenguaje hablado a través del uso de analogías y refranes pero

principalmente a través del recurso de la metáfora encarnada y de las imágenes mentales que este tipo de metáforas propicia. Estas búsquedas abiertas, además de propiciar un amplio panorama de significados vertidos sobre el cerdo, también propiciaron las claves teóricas y metodológicas para esta investigación.

De modo que la *errancia*, entendida como una experiencia investigativa que promueve búsquedas inciertas y aleatorias sobre un fenómeno de la realidad, fue el proceder metodológico que orientó indagaciones tanto en el pasado, para el encuentro de antecedentes visuales, como en el presente, para la recolección de imágenes cinematográficas y televisivas del cerdo. Además, desde una perspectiva errática, se consideraron como *indicios* aquellos detalles que se pronunciaban con más recurrencias en las imágenes, de modo que fue posible desplegar indagaciones históricas y estéticas sobre el cerdo.

Paralelamente, estas mismas recurrencias problematizaron el carácter de lo que se entendía por imagen, pues varios elementos visuales que se empleaban para representar al cerdo, se podían encontrar en imágenes de distinta procedencias, e incluso, de temporalidades muy disímiles. Por lo tanto, al considerar la imagen en su estatuto de *superviviente*, fue posible evocar trayectos de los significados atribuidos al cerdo, que podían ser rastreados y disponerse a un análisis. Además, la comprensión teórica de la imagen no se agotó allí, de hecho, se evidenció que las metáforas cotidianas promovían visualizaciones mentales e imaginativas de los significados sociales del cerdo. A su vez, este tipo de imágenes tenían la capacidad de transitar de lo mental a lo concreto, es decir, tenían la capacidad de *encarnarse*. De manera que fue posible observar que la presencia del cerdo en el lenguaje hablado podría manifestarse visualmente a través de imágenes materiales.

Adicionalmente, este estudio construyó un *Atlas* que permitió catalogar una amplia y diversa producción de imágenes cinematográficas y televisivas del cerdo, que remiten a algunas prácticas humanas y significaciones dominantes en la sociedad contemporánea sobre este animal. De manera que fue posible caracterizar las recurrencias estéticas y significantes que se enarbolan con más insistencia en las imágenes del cerdo, en especial aquellas que se encuentran en los medios del cine y la televisión. El Atlas, más allá de entenderse como un mero soporte de

imágenes, fungió como dispositivo que erráticamente detonaba inquietudes sobre el investigador que sólo podían llevarse a cabo mediante búsquedas guiadas por su intuición y el conocimiento de colegas y allegados que propiciaban nuevas perspectivas y saberes. De manera que los saberes situacionales y aleatorios fueron un ingrediente posibilitador de hallazgos.

Gracias a este despliegue teórico y metodológico se concretaron nuevas comprensiones o expansiones de lo ya conocido sobre las imágenes del cerdo y sobre el involucramiento de este animal en diversas prácticas que lo vinculan con lo humano y que, a continuación, se comparten. Las nuevas comprensiones otorgan al cerdo nuevos sentidos sociales, de manera que en él se puede observar un estatuto premonitorio de eventos trágicos o ajuste de cuentas; por otro lado, se presenta su osamenta como elemento utilizado en indumentaria para chamanes, cazadores o guerreros de una comunidad, de manera que este animal participa en rituales de iniciación masculina; a su vez, encontramos que la conversión de animal a carne la determinamos visualmente por el desensamble de sus partes y el por elemento cortante que lo divide; asimismo, se caracterizó como instrumento de tortura; y finalmente, se determinó que su imagen metafórica se despliega con determinados elementos que lo revisten como trajes y atriles.

Adicionalmente los horizontes comprensivos que se expandieron, ubican al cerdo como un animal doméstico cercano al tabú y su participación en la iconografía antisemita del *Judensau*; observamos que desde la domesticación se consolida su estatuto de entretenimiento y compañía; en cuanto víctima de las granjas industriales nos percatamos de su estatuto como posible detonador de patógenos y virus; observamos que puede ser utilizado tanto para la experimentación médica como para la prueba de armas; asimismo ampliamos la noción de caza al considerar el banquete de cerdo como un ritual para afianzar lazos sociales; a la vez, expandimos la noción de lo cerdo en el sexo desde la transgresión de la moralidad sexual; finalmente, caracterizamos la conocida imagen metafórica del cerdo policía.

Asimismo, el montaje del Atlas permitió la presentación de las recurrencias estéticas e ideológicas de ciento ochenta imágenes televisivas y cinematográficas del cerdo. Dicha presentación, consolidada en forma de catálogos o paneles expositivos, permiten concluir que el cerdo se manifiesta visualmente sujeto a una

prácticas que históricamente hemos entablado con este animal, tales como: la *domesticación*- que se remonta varios a milenios atrás-, la *agroindustria*- donde su estatuto de animal se reduce al de la carne-, la *caza* -donde permite la concreción de rituales comunales-, la *metáfora* - que posibilita la deshumanización a través de la animalización-, el *sexo*- donde se humaniza desde el encuentro sexual con humanos-, y, finalmente, el *poder*- donde se le evoca metafóricamente para representar figuras, policíacas, políticas y militares ostentadoras de poder.

Por otro lado, cabe aclarar que sí bien la errancia atendió nuestra queja por el tiempo, gracias a las búsquedas diacrónicas-sincrónicas o por el encuentro de materiales históricos, ésta fue principalmente acogida como la posibilidad de abrir vías de indagación desde lo cotidiano, sustentándose desde las experiencias personales del autor que, combinando estrategias motivadas por su intuición, posibilitaron una comprensión global sobre el cerdo, sus significados e imágenes. La errancia sin estar sujeta a un resultado predeterminado permite que se desplieguen procesos creadores que se busquen dar respuesta a los objetivos del investigador. En este caso particular ha sido la propuesta del *Punto Focal* que permitió una forma de analizar los elementos estéticos dentro de un Atlas de relaciones.

Debe advertirse que asumir semejantes procesos divagatorios requiere que el investigador disponga de un tiempo bastante considerable para llevar a cabo búsquedas que en ocasiones pueden llegar a ser infructuosas o, en su defecto, búsquedas que ofrecen datos irrelevantes para la investigación. Desde la experiencia del autor, la errancia dio paso a prolongadas jornadas de desencuentros donde a pesar de recopilar poco más de una centena de imágenes televisivas y cinematográficas del cerdo, tan sólo dos de ellas fueron extraídas de comerciales televisivos. Lejos de ser un dato intrascendente, pensamos que una recopilación mucho más amplia de imágenes comerciales del cerdo podría ofrecer nuevos panoramas de significados que podrían sistematizarse desde un panel de agrupaciones. Consecuentemente, el autor considera necesario exponer que el carácter errático de esta investigación posibilitó senderos que llevaban a conocimientos novedosos, conocidos de antaño, o datos irrelevantes y por lo tanto debe considerarse este aspecto como crucial para futuras investigaciones que quieran adoptar un método similar.



A modo de cierre, cabe preguntarnos por la potencia que tiene la cotidianidad como fuente de conocimientos sobre el mundo y sobre nosotros mismos, ya observamos que lo trivial, intrascendente y familiar está recubierto hasta en sus partes más pequeñas por un acervo histórico e ideológico que, en ocasiones, ignoramos. En este sentido, las imágenes materiales y metafóricas, al encontrarse diseminadas por todas partes, transitan en nuestro día a día sin siquiera percatarnos, y, paradójicamente, estas mismas nos ayudan a mediar con el mundo, pues poseen un carácter formativo que construyen nuestras subjetividades.

Las imágenes, que nos circundan y acompañan a lo largo de la vida (Hernández, 2007), al ser portadoras de memorias sociales y visiones del mundo, pueden desbloquear una conciencia sobre quiénes somos, cómo pensamos, en qué creemos, qué hacemos, cómo nos relacionamos con el otro, qué debemos cambiar y qué debemos mejorar. Basta con propiciar acercamientos sensibilizantes que pueden cultivarse desde la escuela, pues en nuestras sociedades contemporáneas desde edades muy tempranas empiezan a afianzarse involucramientos advertidos o inadvertidos con las imágenes provistas por los medios audiovisuales del cine, la televisión y las cada vez más avallasantes plataformas de streaming. De ahí, la necesidad de entablar diálogos entre la Educación, específicamente la educación en artes visuales, y la Cultura Visual. Ya que, por supuesto, no existe un camino preestablecido para llegar a comprender imágenes o para comprendernos desde ellas, pero sí puede desplegarse, a modo de ejercicio creativo, un pluralismo teórico-metodológico que posibilite nuevas comprensiones sobre las imágenes y la relación que tenemos con ellas tanto como creadores u observadores. Desde esta investigación, se conciben como aportes para las artes visuales, desde las pocas restricciones para el diseño metodológico ofrecido por los estudios visuales, el erratismo como posibilidad investigativa para y desde la historia de arte y sus imágenes. Propiciando, a su vez, diálogos con los símbolos de la cultura popular, los medios y la cotidianidad. Finalmente, se sugiere echar un vistazo a lo cotidiano e intrascendente, como posibilitador de grandes descubrimientos. Así mismo se espera que este sea tan sólo un paso para la investigación faunística, desde una perspectiva visual mediada por el campo de la cultura visual, pues los animales y sus imágenes nos acompañan de largo, y quizás atentos análisis de este tipo nos motiven a entablar nuevas y mejores relaciones con ellos.

## 10 Bibliografía

- Antón-Barco, M. (2014). El mito de la memoria: Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *Constelaciones. Revista De Arquitectura De La Universidad CEU San Pablo*, (2) , 45–55.
- Ávila Gaitán, G. (2014). *El animal de la zootecnia. Políticas de la des/ontologización*. [Tesis]: <http://hdl.handle.net/1992/12506>.
- Balcázar, P., Gónzales-Arrita, N., Gurrola, G., & Moysén, A. (2013). *Investigación cualitativa*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de Mexico.
- Barco, j., Ramos, D., & Romero, B. (2021). *Entre el qué y el cómo: trabajos de grado en educación artística visual*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Borges, L. (1967). *El libro de los seres imaginarios*. Argentina: Editorial Kier.
- Cuadros, C. (2016). *Los otros de la ciencia ficción: transposiciones de la literatura al cine*. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades.
- Dalla Bernardina, S. (2000). Una persona no completamente como las demás. El animal y su estatuto. *Gazeta de Antropología*, (16), 1-4.
- De La Ossa, J., & De La Ossa-Lacayo, A. (2011). Cacería de subsistencia en san marcos, sucre, Colombia. *Revista Colombiana De Ciencia Animal - RECIA*, 3(2), 213–224. <https://doi.org/10.24188/recia.v3.n2.2011.367>.
- Delacampagne, A., & Delacampagne, C. (2005). *Animales extraños y fabulosos*. Madrid: Editorial Casariego.
- Delavigne, A., & Boudier, V. (2009). La representación de la cabeza de cerdo como «trofeo». Miradas cruzadas entre la historia del arte y la antropología visual. *STVDIVM. Revista de Humanidades*, 15, 141-163.
- Despret, V. (2018). *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Díaz-Benítez, M. (2014). Pornografía con animales y los límites de la sexualidad. *MAGUARÉ*, Vol. 28, 1, 51 - 78.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

- Eco, U. (2017). El fascismo eterno. *La Biblioteca. Cuarta época*, (2), 7-16.
- Falcón-Vignoli, R. M., & Torregrosa, A. (2018). La investigación artística como experiencia anómica. *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social*, 1, 11-20.
- Fernández, L. (2010). *La estética militar en la cultura visual. [Monografía, Universidad Complutense de Madrid]*.
- Flandrin, J. (1987). Historia de la alimentación: por una ampliación de las perspectivas. *Manuscrits*, núm. 6, 7-30 .
- García-Dussan, E. (2014). *Escenarios discursivos de lo monstruoso y lo bestial. En Soler, S., y Calderón, D. (Ed.), Panoramas de los estudios del Discurso en Colombia*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gelabert, T. (2015). Lo humano, la deshumanización y la inhumanidad; apuntes filosóficos-políticos para entender la violencia y la barbarie desde J. Butler. *Análisis. Revista de Investigación Filosófica*, vol.2, núm. 1, 49-61.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, Emblemas, Indicios: Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- González Flores, J. (2018). Configuración semiótica del cuerpo terrorífico en el cine de horror. *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, núm. 74, 484-519.
- Gonzales, J. (2013). La pervivencia de lo grotesco. De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy. *El Artista*, núm. 10, 118-130.
- Harris, M. (2011). *Vacas, cerdos, guerras y brujas: los enigmas de la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández, F. (2005). ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE CULTURA VISUAL? *Educação & Realidade*, vol. 30, núm. 2, 9-34.
- Hernández, F. (2007). *Espigadorxs de la cultura visual*. Barcelona: Octaedro.
- Herzog, R. (2009). *Heil Hitler, el cerdo está muerto. Reír bajo Hitler: Comicidad y Humor en el Tercer Reich*. Salamanca: Entrelíneas.

- Jiménez, B. (2013). Carlo Ginzburg: reflexiones sobre el método indiciario. *Esfera* (1), núm.1, 21-28.
- Marchea, J. (2011). *El proteccionismo hacia los animales: interpretación histórica y visión nacional*. En J. Rodríguez (Ed.), *Los animales en la historia y en la cultura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Martínez, R., Moya, M., & Rodríguez-Bailón, R. (2017). Humanos, animales y máquinas: entendiendo el proceso de deshumanización. *Escritos de Psicología*, 10, 178-189.
- Mitchell, W. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, núm. 1, 17 – 40.
- Mitchell, W. (2011). *¿Qué es una imagen?* En A. García (Ed.), *Filosofía de la imagen* (107 – 154). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mitchell, W. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Bilbao: Sans Soleil Ediciones.
- Navarro, D. (2012). Presencia del cerdo y conspiración judía en el medievo peninsular: una mirada particular a El Milagro de Teofilo de Gonzalo de Berceo. *Medievalia*, núm. 44, 20-31.
- Pastoureau, M. (2015). *El Cerdo, Historia de un primo malquerido*. Salamanca: Confluencias.
- Pastoureau, M. (2019). *Animales Célebres*. España: Periférica.
- Patiño-Lakatos, G. (2017). "Economía psíquica de la caricatura política: retórica del sujeto y lazo social". *Desde el Jardín de Freud*, 17, 213-234.
- Perelman, C. (1997). *El imperio de lo retórico*. Santa Fé de Bogotá: Norma S.A.
- Perelman, C. (2012). Analogía y metáfora en ciencia, poesía y filosofía. *Revista de Estudios Sociales*, (44), 198–205. <https://doi.org/10.7440/res44.2012.18>.
- Pérez Ortega, M. (2021). *El videojuego como medio y lenguaje narrativo-interactivo [Monografía, Universidad Pedagógica Nacional]*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/16529>.

- Prado Chicaiza, E. (2021). *La Gastropolítica: un estudio de caso durante las elecciones locales en la ciudad de Bogotá de 2019*. [Monografía, Universidad del Rosario].
- Rappaport, R. (1987). *Cerdo para los antepasados: El ritual de un pueblo de Nueva Guinea*. Siglo XXI Editores, S.A.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva. (2da Ed.)*. Madrid: Editorial Trotta.
- Rincón Higuera, E. (2016). *Los animales en el capitalismo. Dos ideas ecosocialistas para pensar el animalismo. En D. Ávila Gaitán (Ed.), La cuestión animal(ista) (pp. 75- 96)*. Ediciones desde abajo.
- Rodríguez, J. (2016). *Los animales en el capitalismo. Dos ideas ecosocialistas para pensar el animalismo. En D. Ávila Gaitán (Ed.), La cuestión animal(ista) (pp. 75- 96)*. Ediciones desde abajo.
- Sanz, B. (2012). El reino animal en la lengua. *PIROCROMO*, (5), 45 - 48.  
<https://revistas.uaa.mx/index.php/pirocromo/article/view/1101>.
- Tartás Ruiz, C., & Guridi García, R. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 21, 226-235.
- Tovar Pachón, H. (2015). La abducción como fundamento de la investigación-creación desde la perspectiva de Charles Sanders Peirce. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y obra*, (13), 36-45.  
<https://doi.org/10.17227/2011804X.15PPO36.45>.
- Ureña Calderón, J. F. (2017). *El Montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. Bogotá. Editorial Universidad del Rosario.
- Wallace, R. (2020). *Grandes granjas, Grandes gripes: Agroindustria y enfermedades infecciosas*. España: Capitán Swing.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

Wenner, M. (2017). Resistencia surgida de las granjas. *Investigación y ciencia*, (485), 76-86.

## 11 Filmografía de largometrajes utilizados en los paneles

Baker,. H. y Fyzee, A. (Directores). (2008). *3 Pigs and a baby* [*Tres cerditos y un bebe*] [Película] [Estados Unidos]. The Jim Henson Company; Prana Animation Studios; Flame Ventures; The Weinstein Company.

Batchelor, J. y Halas, J. (Directores). (1954). *Animal Farm* [*Rebelión en la granja*] [Película] [Estados Unidos]. Halas and Batchelor.

Bay, M. (Director). (2009). *Transformers: Revenge of the Fallen* [*Transformers: La venganza de los caídos*] [Película] [Estados Unidos]. DreamWorks SKG; Paramount Pictures; Hasbro.

Bekmambetov, T. (Director). (2008). *Wanted* [*Se busca*] [Película] [Estados Unidos]. Universal Studios

Besson, L. (Director). (1994). *Léon* [*El perfecto Asesino*] [Película], [Francia]. Columbia Pictures; Gaumont Film Company.

Boorman, J. (Director). (1972). *Deliverance* [*Amarga pesadilla*] [Película] [Estados Unidos]. Warner Bros.

Bousman, L. (Director). (2006). *Saw III* [Película] [Estados Unidos]. Lions Gate Entertainment; Twisted Pictures.

Caro, M. y Jeunet, J. (Directores). (1991). *Delicatessen* [Película] [Francia]. Constellation; Hachette Première; Union Générale Cinématographique; Victoires Productions.

Chazelle, D. (Director). (2014). *Whiplash* [Película] [Estados Unidos]. Sony Pictures Classics; Blumhouse Productions; Bold Films; Right of Way Films

Columbus, C. (Director). (2001). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* [Harry Potter y la piedra filosofal] [Película] [Británico-estadounidense]. Heyday Films; 1492 Pictures.



Connor, K. (Director). (1980). *Motel Hell* [Motel del infierno] [Película] [Estados Unidos]. Camp Hill.

Cuarón, A. (Director). (2006). *Children of men* [Niños del hombre] [Película] [Reino Unido- Estados Unidos]. Hit & Run Productions; Ingenious Film Partners 2; Toho-Towa.

Cummings, A. (Directora). (2014). *Berkshire County* [Película] [Estados Unidos]. A71 Productions; High Star Entertainment; Narrow Edge Productions Inc.

Dugan, D. (Director). (2003). *National Security* [Seguridad Nacional] [Estados Unidos]. Columbia Pictures.

George, R. (Director). (1968). *Night of the living dead* [La noche de los muertos vivientes] [Estados Unidos]. Image Ten.

Haneke, M. (Director). (1992). *Benny's video* [El video de Benny] [Película] [Austria]. Wega Film

Hook, H. (Director). (1990). *Lord of the flies* [El señor de las moscas] [Película] [Estados Unidos]. Castle Rock Entertainment; Nelson Entertainment.

Joon-ho, B. (Director). (2017). *Okja* [Película] [Corea del Sur- Estados Unidos]. Lewis Pictures; Plan B Entertainment; Kate Street Picture Company.

Lasseter, J. (Director). (1999). *Toy Story 2* [Película] [Estados Unidos]. Walt Disney Pictures; Pixar Animation Studios.

Lathimos, Y. (Director). (2015). *The Lobster* [La langosta] [Película] [Irlanda-Reino Unido- Grecia-Francia]. Element Pictures; Scarlet Films; Faliero House; Haut et Court; Lemming Films; Film4 Productions.

Miyazaki, H. (Director). (2001). *千と千尋の神隠し* [El viaje de Chihiro] [Película] [Japón]. Studio Ghibli

Miyazaki, H. (Director). (1997). *もののけ姫* [La princesa Mononoke] [Película] [Japón]. Studio Ghibli.

Miyazaki, H. (Director). (1992). *紅の豚* [Porco Rosso] [Película] [Japón]. Studio Ghibli.

Murray, J. y Segurson, C. (Director). (2019). *Rocko's Modern Life: Static Cling* [La vida moderna de Rocko: Cambio de chip] [Película] [Estados Unidos]. Joe Murray Productions; Nickelodeon Animation Studio.

Pasolini, P. (Director). (1969). *Porcile* [Pocilga] [Película] [Italia]. I Film dell'Orso; Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Film; IDI Cinematografica; C.A.P.A.C.

Ramis, H. (Director). (2009). *The Year One* [Año Uno] [Película] [Estados Unidos]. Apatow Productions; Ocean Pictures.

Ritchie, G. (Director). (2000). *Snatch* [Snatch: cerdos y diamantes] [Película] [Estados Unidos]. Ska Films; Columbia Pictures.

Sarnoski, M. (Director). (2021). *Pig* [Película] [Estados Unidos]. Ai Film; Escape Artists; Pulse Films; Saturn Films; Sweet Tomato Films; Valparaiso Pictures; BlockBox Entertainment.

Scott, R. (Director). (2001). *Hannibal* [Película] [Estados Unidos]. Metro-Goldwyn-Mayer; United Artists; Universal Pictures; Scott Free Productions.

Spheeris, P. (Directora). (1994). *The Little Rascals* [Los pequeños traviesos] [Película] [Estados Unidos]. Amblin Entertainment; King World Productions.

Stjernswärd, H. (Director). (2018). *The farm* [Película] [Estados Unidos]. Hans Stjernswärd Film Production.

Thurber, R. (Director). (2021). *Red Notice* [Alerta Roja] [Película] [Estados Unidos]. Legendary Pictures; Netflix; FPC Production; Seven Bucks Productions; Bad Version.

Tremaine, J. (Director). (2010). *Jackass 3* [Película] [Estados Unidos]. MTV Films

Waters, J. (Director). (1972). *Pink Flamingos* [Película] [Estados Unidos]. Dreamland.

Wright, E. (Director). (2004). *Shaun of the Dead* [Muertos de risa] [Película] [Reino Unido- Francia]. Studio Canal.

Zéno, T. (Director). (1975). *Vase de Noces* [Película] [Bélgica]. Zeno Films

Reginald, T. (Director). (2009). *Necromentia* [Película] [Estados Unidos]. Compound B, Eslinger Joyce Entertainment

## 12 Filmografía de cortometrajes utilizados en los paneles

Colgrave, F. (Director). (2010). *The Pigpen* [Película] [Australia]. Felix Colgrave

Colgrave, F. (Director). (2017). *Double King* [Película] [Australia]. Felix Colgrave

Cox, S. (Directora) (2012). *A pig's tail* [Película] [Británico-estadounidense]. Aardman Animations

Cross, N. (Director). (2010). *The pig Farmer* [Película] [Canadá]. Nick Cross.

Cutts, S. (Director) (2020). *The turning point* [Película] [Reino Unido]. Steve Cutts.

Fox, L. (Director). (2003). *The Meatrix* [Película] [Estados Unidos]. Free Range Graphics.

Friedrich, B. (Director). (2002). *Meet Your Meat* [Película]. People for the Ethical Treatment of Animals (PETA).

Gillett, B. (Director). (1933). *Three Little Pigs* [Los tres cerditos] [Película] [Estados Unidos]. The Walt Disney Company.

Guggenberger, K. (Directora). (2020). *Pork Chop* [Película] [Estados Unidos]. Ringling College of Art and Design

Hand, H. (Director). (1936). *Three Little Wolves* [Los tres lobitos] [Película] [Estados Unidos]. The Walt Disney Company.

Hoedeman, C. (Director). (1977). *Le château de sable* [El castillo de arena] [Película] [Canadá]. National Film Board of Canada.

Hoffman, J. (Director). (2018). *Pig Face* [Película] [Estados Unidos]. Crypt tv.

Jancis, K. (Director). (2009). *Crocodile* [Película] [Estonia]. Eesti Joonisfilm.

Powers, E. (Director). (2019). *Pig* [Película] [Estados Unidos]. SAG-AFTRA

Tange, M. (Director). (2009). *Pig Me* [Película] [Dinamarca]. The Animation Workshop.

### 13 Series televisivas utilizadas en los paneles

Rarecho. (Director y guionista). (20 de abril de 2018). 腰かける女 (Temporada 1, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión]. En Luegenbiehl, K., Mochizuki, Y., Okumura, M., Sakamoto, K., Shimomura, Y. y Takayama, A. (Productores ejecutivos), *Aggretsuko*. Fanworks Inc.

Araki, T. (Director). (9 de abril de 2014). Totsuzen no Raihōsha -Sainamareru Seishun no Noroi (OVA, Episodio 3.25) [Episodio de serie de televisión] [Japón]. En Kinoshita, T., Maeda, T. y Tateishi, K. (Productores ejecutivos), *Attack on Titan*. Wit Studio.

Frange, B. (Guionista). Gravas, M.(Director). (22 de octubre de 2021). El amor no es fácil (Temporada 1, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Agbabain, M., Gravas, Greive, T., M., Smith, D. y Walters, S. (Productores ejecutivos), *Adventure Beast*. Tasmanian Grizzly; Kapow Pictures; Mission Control.

Brooker, C. (Guionista). Bathurst, O.(Director). (4 de diciembre de 2011). The National Anthem (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión] [Reino Unido]. En Brooker, C. y Jones, A. (Productores ejecutivos), *Black Mirror*. Zeppotron.

Bocquelet, B., Parham, J., Ransom, J. y Wilson, T. (Guionistas). Graves, M. (Director). (15 de enero de 2015). The Saint (Temporada 3, Episodio 29) [Episodio de serie de televisión] [Reino Unido]. En Bocquelet, B. Carrington, M. y Lennard, D. (Productores ejecutivos), *The amazing World Of Gumball*. Cartoon Network Development Studio Europe; Boulder Media; Studio SOI; Dandelion Studios.

Lamour, J. (Guionista). Adams, J. (Director). (17 de septiembre de 2021). Tailgate Jailgate (Temporada 1, Episodio 4) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Barinholtz, J., Barinholtz, I., Canobbio, A., Craig, M., Kalina, B., Prynosi, C., Rich, K., Schwartz, R., Stassen, D. y Witaske, C. (Productores ejecutivos), *Chicago Party Aunt*. Titmouse, Inc.

Heald, J., Hurwitz, J. y Schlossberg, H. (Guionistas). Celotta, J. (Directora). (2 de mayo de 2018). Esqueleto (Temporada 1, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Goodson Katrin, L. y Wilson, B. (Productores

ejecutivos), *Cobra Kai*. Sony Pictures; Sony Pictures Television; Hurwitz & Schlossberg Productions; Overbrook Entertainment.

Piarulli, J. y Thomas, L. (Guionistas). Heald, J. (Director). (2 de mayo de 2018). Quiver (Temporada 1, Episodio 6) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Goodson Katrin, L. y Wilson, B. (Productores ejecutivos), *Cobra Kai*. Sony Pictures; Sony Pictures Television; Hurwitz & Schlossberg Productions; Overbrook Entertainment.

Parkins, H. (Director). (20 de agosto de 2004). *The Way of the Dave* (Temporada 1, Episodio 7) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Langdale, D. (Productor ejecutivo) *Dave the Barbarian*. Walt Disney Television Animation.

Ufotable (Guión). Miyahara, S. (Director). (15 de junio de 2019). Tsuzumi Oyashiki (Temporada 1, Episodio 11) [Episodio de serie de televisión] [Japón]. En Fujio, A., Kondo, H., Miyake, M., Sotozaki, H. y Takahashi, Y. (Productores ejecutivos), *Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba*. Ufotable.

Green, S. (Guionista). McGrath, J. (Director). (6 de abril de 1996). Pig Amok (Temporada, 3 Episodio 11) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Csupó, K., Klasky, A., Osborn, R., Peck, E. y Reno, J. (Productores ejecutivos), *Duckman*. Paramount Domestic Television; CBS Television Distribution.

Reitman, C. (Guionista y Directora). (10 de enero de 2017). Fin (Temporada 1, Episodio 13) [Episodio de serie de televisión] [Canadá]. En Horwitz, T., Reitman, C., Sternberg, P. y Sorge, J. (Productores ejecutivos) *Workin' moms*. Wolf & Rabbit Entertainment.

Herpich, T. y Youn, B. (Guionistas). Leichliter, L. y Sanchez, C. (Directores). (4 de junio de 2012). Ladrón de manzanas (Temporada 3, Episodio 11) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Seibert, F. y Ward, P. (Productores ejecutivos) *Adventure Time*. Cartoon Network Studios; Frederator Studios.

Zerocalcare (Guionista y Director). (17 de noviembre de 2021). Episodio 1 (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión] [Italia]. En Bo, G., Ettore, F., Foschini, M. y Fuzellier, M. (Productores ejecutivos), *Cortar por la línea de puntos*. BAO Publishing; Movimenti Production; DogHead Animation Studio.

Crown, K. (Guionista). (7 de mayo de 2015). Hoofin' It (Temporada 1, Episodio 38) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Lelah, C., Miller, M., Page, S., Pelphrey, J. y Sorcher, R. (Productores ejecutivos), *Clarence*. Cartoon Network Studios

Sandoval, S. (Director). (21 de febrero de 2020). Hooty's Moving Hassle (Temporada 1, Episodio 6) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Terrace, D. (Productora ejecutiva), *The Owl House*. Disney Television Animation.

Jeser, D. y Silverstein, M. (Guionistas). Avanzino, P. (Director). (27 de octubre de 2004). La tina caliente (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Freiburger, B., Jeser, D., Silverstein, M. y Vanzo, G. (Productores ejecutivos) *La casa de los dibujos*. Double Hemm; Rough Draft Studios; Comedy Partners.

Ansari, A. y Ansari Adam, A. (Guionistas). Yang, A. (Director). (12 de mayo de 2017). Religion (Temporada 2, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Ackie, N., Ansari, A., Becky, D., Miner, D., Schur, M., Waithe, L. y Yang, A. (Productores ejecutivos), *Master of None*. Alan Yang Pictures; Fremulon; Oh Brudder Productions; Universal Television; 3 Arts Entertainment.

Carsola, w., Conroy, Sean. y Stewart, D. (Guionistas) Carsola, W. (Director). (21 de septiembre de 2014). Tommy's Big Job (Temporada 1, Episodio 2) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Carsola, W., Crofford, K., Newman, W., Rizzo, M. y Stewart, D. (Productores ejecutivos), *Mr. Pickles*. HotHouse Productions; Day by Day Productions; Williams Street.

Pearlman, M. y Trinidad, A. (Directores). (29 de julio de 2020). Super Champion Edition (Temporada 7 , Episodio 34) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Moran, S. (Productor ejecutivo), *Forged in Fire*. Outpost Entertainment.

Dong-hyuk, H. (Director y guionista). Hell (17 de septiembre de 2021). Hell (Temporada, 1 Episodio 2) [Episodio de serie de televisión] [Corea del Sur]. En *Squid Game*. Siren Pictures Inc.

Boyd, J. y Harris, H. (Guionistas). Fraser, T. (Director). (4 de junio de 2021). Secret Sauce (Temporada 1, Episodio 4) [Episodio de serie de televisión] [Estados



Unidos]. En Burrell, A., Downey, S., Downey, R., Mickle, J., Moran, L. y Schwartz, B. (Productores ejecutivos), *Sweet Tooth*. Nightshade; Team Downey; DC Entertainment; Warner Bros Television.

Orcí, T. (Guionista). Conley, C. (Director). (14 de enero de 2020). Mulholland (Temporada 1, Episodio 7) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Myungyaoi, Y., Sechrist, R. y Wolkoff, B. (Productores ejecutivos), *Kipo and the Age of Wonderbeasts*. DreamWorks Animation Television.

Dian, C. (Directora). (6 de octubre de 2021) Despedida de soltero (Temporada 1, Episodio 9) [Episodio de serie de televisión] [Brasil]. En Paes, V. (Productora ejecutiva), *El amor es ciego: Brasil*. EndemolShine Brasil.

Karlin, B. (Guionista). Savage, F. (Director). (20 de noviembre de 2013) ClosetCon'13 (Temporada 5, Episodio 8) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Corrigan, P., Chandrasekaran, V., Higginbotham, A., Ko, E., Levitan, S., Lloyd, C., Lloyd, S., Morton, J., O'Shannon, D., Richman, J., Walsh, B., Wrubel, B. y Zuker, D. (Productores ejecutivos), *Modern Family*. Lloyd-Levitan Productions; 20th Century Fox Television; Picador Productions.

Parker, T. (Director y guionista). (28 de marzo de 2007). The Snuke (Temporada 11, Episodio 4) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Agnone II, F., Garefino, A., Graden, B., Howell, B., Liebling, D., Parker, T. y Stone, M. (Productores ejecutivos), *South Park*. South Park Studios; Comedy Partners; Parker-Stone Productions.

Parker, T. (Director y guionista). (2 de diciembre de 2015). Truth and Advertising (Temporada 19, Episodio 9) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Agnone II, F., Garefino, A., Graden, B., Howell, B., Liebling, D., Parker, T. y Stone, M. (Productores ejecutivos), *South Park*. South Park Studios; Comedy Partners.

Parker, T. (Director y guionista). (3 de octubre de 2012). Raising the Bar (Temporada 16, Episodio 9) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Agnone II, F., Garefino, A., Graden, B., Howell, B., Liebling, D., Parker, T. y Stone, M. (Productores ejecutivos), *South Park*. South Park Studios; Comedy Partners.

Parker, T. (Director y guionista). (19 de octubre de 2019). Shots!!! (Temporada 23, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Agnone II, F., Garefino, A., Graden, B., Howell, B., Liebling, D., Parker, T. y Stone, M. (Productores ejecutivos), *South Park*. South Park Studios; Comedy Partners.

Machado, N. y Rivas, S (Guionistas). Machado, N. (Director). (2012) Lechona (Temporada 2, Episodio 10) [Episodio de serie de televisión] [Colombia]. En Capador, R (Productora Ejecutiva), *Los puros criollos*.

Jefferson, C. (Guionista). Scanlon, C. (Directora).(8 de noviembre de 2018). The Worst Possible Use of Free Will (Temporada 3, Episodio 8) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Goddard, D., Miner, D., Sackett, M. y Schur, M. (Productores ejecutivos), *The Good Place*. Fremulon; Universal Television; 3 Arts Entertainment.

Mallet, J. (Guionista). Christiansen, T. y Williams, L. (Directores). (12 de agosto de 2013). Breaking Bad Special (Temporada 11, Episodio 10) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Hyneman, J., Savage, A. y Trapster, D. (Productores ejecutivos), *MythBusters*. Beyond Entertainment Limited.

MacLaren, M. (Guionista). Gilligan, V. (Director). (22 de julio de 2012). Madrigal (Temporada 5, Episodio 2) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Gilligan, V., Johnson, M. y MacLaren, M. (Productores ejecutivos), *Breaking Bad*. High Bridge Entertainment; Gran Via Productions; Sony Pictures Television.

Gussis, L. (Guionista). Fleming, A. (Director). (10 de agosto de 2018). Pilot (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Fleming, A., Gussis, L., Hoffman, T., Karpf, M., Kim, D., Seacrest, R., Shay, A., Seacrest, R. y Wass, N. (Productores ejecutivos), *Insatiable*. Lady Magic Productions; Storied Media Group; Ryan Seacrest Productions; CBS Television Studios.

Hirst, M. (Guionista). Renck, J. (Director). (3 de marzo de 2013). Rites of Passage (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión] [Canadá-Irlanda]. En Flynn, J., Gasmer, A., Hirst, M., Hockin, S., Marsh, S., O'Sullivan, M. y

Weber, J. (Productores ejecutivos), *Vikings*. Octagon Films; Shaw Media; MGM Television; Take 5 Productions; TM Productions.

Noguera, R. (Director). (1997). El poder para qué parte 1 (Temporada 1, Episodio 13) [Episodio de serie de televisión] [Colombia]. En Cenpro TV (Productores), *El siguiente programa*. Gaira y Conexión Creativa.

Suh, C. (Directora). (11 de octubre de 2018). Salado (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Biraghi, S., Cotner, B., Gibney, A., Lawrence, Z., Nishimuru, L., Nosrat, S. y Offman, S. (Productores ejecutivos), *Salt Fat Acid Heat*. Jigsaw Productions.

Wild, W. (Guionista). Colton, G. (Director). (27 de septiembre de 2009). Road to the Multiverse (Temporada 8, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión] [Estados Unidos]. En Callaghan, S., Goodman, D., Hentemann, M., Palladino, D., Sheridan, C. y Smith, D. (Productores ejecutivos), *Family Guy*. 20th Television; Fuzzy Door Productions.

Jong, W (Director). (2020). Episodio 1 (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión] [Corea del Sur]. En Netflix (Productores ejecutivos), 한국 삼겹살 랍소디 [Rapsodia de Panza de cerdo Coreana].

#### **14 Comerciales utilizados en los paneles**

PORKOLOMBIA (2019). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=u7-rAyqUwGo>

WOM NO LA RECARGUES MÁS (2021). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YRWAZ5Xc5GQ>

#### **15 LISTA DE IMÁGENES**

Imagen 1. Ilustración del *Bestiario de San Petersburgo* (2003). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

Imagen 2. Ilustración del *Bestiario de San Petersburgo* (2003). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

Imagen 3. Ilustración del *Bestiario de Oxford* (1983). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

Imagen 4. Fragmento de ilustración del *Studenbuch* (XV). Biblioteca Estatal de Baviera. CC BY-NC-SA 4.0. Recuperado de: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00108472?page=26,27>

Imagen 5. Ilustración del *Libro de Horas de Carlos VIII, Rey de Francia* (1995). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

Imagen 6. Ilustración de *Calendario de un Salterio* (XIII). Biblioteca Bodleian, Universidad de Oxford. CC BY-NC 4.0. Recuperado de: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/5b5a488d-cf31-4bab-a347-b5ae26c01f12/surfaces/878088c2-1863-4615-8225-a1adb366e1b8/>

Imagen 7. Fragmento de ilustración del *Studenbuch* (XV). Biblioteca Estatal de Baviera. CC BY-NC-SA 4.0. Recuperado de: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00108472?page=28,29>

Imagen 8. Fragmento de ilustración del Canon Litúrgico 283 (XV). Biblioteca Bodleian, Universidad de Oxford. CC BY-NC 4.0. Recuperado de: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/09d38d62-7120-400c-bf2a-2a6d1af2d54d/surfaces/21bb2e8b-3ff9-43e8-b56e-c95594546df3/>

Imagen 9. Ilustración de *A Paris book of hours* (1998). Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

Imagen 10. Ilustración de *Opera Ambrosii parei regis primarii et parisiensis chirurgi* (1582). Biblioteca Complutense.

Imagen 11. Ilustración de *Opera Ambrosii parei regis primarii et parisiensis chirurgi* (1582). Biblioteca Complutense.

Imagen 12. Ilustración de *Opera Ambrosii parei regis primarii et parisiensis chirurgi* (1582). Biblioteca Complutense.

Imagen 13. Fotografía extraída de *Bestiario* (1997).

Imagen 14. Ilustración de *Maus* (1980- 1991). Recuperado de: [http://www.psicosocial.net/historico/index.php?option=com\\_docman&view=download](http://www.psicosocial.net/historico/index.php?option=com_docman&view=download)

[&alias=597-maus-relato-de-un-superviviente&category\\_slug=aprender-de-la-voz-de-los-supervivientes&Itemid=100225](#)

Imagen 15. El muro de los lamentos (2021). Bacteria

Imagen 16. Warburg, Aby: "Atlas Mnemosyne". Panel 16. 1928. The Warburg Institute

Imagen 17. Fotograma tomado de *El viaje de Chihiro* (2001). Miyazaki, H.

Imagen 18. *Fotografía global del montaje del cerdo* (2022). Michael Fontalvo

Imagen 19. *Integración gradual de imágenes* (2021- 2022). Michael Fontalvo

Imagen 20. *Chinches de colores* (2022). Michael Fontalvo

Imagen 21. Fragmento de Atlas que ejemplifica el punto Focal (2022). Michael Fontalvo

Imagen 22. Xilografía Judensau tomada de *Die Juden in der Karikatur : ein Beitrag zur Kulturgeschichte* (1921). Eduard Fuchs

Imagen 23. Fotograma de *Master of None* (2017), Temp. 2 Ep.3 Religion. Ansari, A

Imagen 24. Fotograma de *Pig* (2021).Sarnoski, M.

Imagen 25. San Antonio Abad [Temple sobre tabla] (1450 – 1460) Reixach, J. Museo del Prado

Imagen 26. Fotograma de *Clarence* (2015). Temp. 1 Ep. 38. Crown, K

Imagen 27. Fotograma de *Family Guy* (2010). Temp. 8 Ep.1. Road to the Multiverse. Wild, W.

Imagen 28. Fotograma de *Modern Family* (2013). Temp. 5 Ep. 8. ClosetCon'13. Karlin, B.

Imagen 29. Fotograma de *Squid Game* (2021) Temp. 1 Ep.2. Hell. Dong-hyuk, H.

Imagen 30. Fotograma de *Hannibal* (2001). Scott, R.

Imagen 31. Fotograma de *Breaking Bad* (2012) Temp. 5 Ep. 2. Madrigal. Mallet, J.

Imagen 32. Fotograma de *Léon* (1994). Besson, L.

Imagen 33. Fotogram de *Okja* (2017). Joon-ho, B.

Imagen 34. Fotograma de *A pig's tail* (2012). Cox, S.

Imagen 35. Fotograma de *Meet your Meat* (2002). Friedrich, B

Imagen 36. Fotograma de *The Meatrix* (2003). Fox, L.

Imagen 37. Fotograma de *Pig Me* (2009). Tange, M.

Imagen 38. Fotograma de *3 Pigs and a baby* (2008). Baker,. H. y Fyzee, A.

Imagen 39. Fotograma de *Three Little Wolves* (1936). Hand, H

Imagen 40. Fotograma de *Rapsodia de Panza de cerdo Coreana* (2020)

Imagen 41. Fotograma de *Forged in Fire* (2020). Pearlman, M. y Trinidad, A.

Imagen 42. Ilustración de blasón de la Casa Crakehall, Game of Thrones.  
Recuperado: [https://hieloyfuego.fandom.com/wiki/Casa\\_Crakehall](https://hieloyfuego.fandom.com/wiki/Casa_Crakehall)

Imagen 43. Fotograma de *Lord of the flies* (1990). Hook, H.

Imagen 44. Fotograma de *South Park* (2019). Temp. 23, Ep. 3. Shots!!!. Parker. T

Imagen 45. Ilustración de Asterix y Obelix Recuperado de:  
<https://afondo.lne.es/siglo-xxi/la-mirada-de-luculo-la-pasion-romana-de-obelix.html>

Imagen 46. Fotograma de *Los Puros Criollos* (2012). Temp. 2, Ep. 10. Lechona.  
Machado, N.

Imagen 47. Portada del disco *Lechoneria Manson Ep* (2005). Odio a Botero.  
Recuperado de: <https://www.last.fm/es/music/Odio+A+Botero/Lechoneria+Manson>

Imagen 48. Fotograma de *Insatiable* (2018). Temp 1, Ep 1. Pilot. Fleming, A

Imagen 49. Fotograma de *Cobra Kai* (2018). Temp 1, Ep 3. Esqueleto. Celotta, J.

Imagen 50. Fotograma de *Shaun of the Dead* (2004). Wright, E.

Imagen 51. Fotograma de *The Lobster* (2015). Lathimos, Y.

Imagen 52. Fotograma de *Pork Chop* (2020). Guggenberger, K.

Imagen 53. Fotograma de *Pig Face* (2018). Hoffman, J.

Imagen 54. Fotograma de *Snatch* (2000). Ritchie, G.

Imagen 55. Fotograma de *Vase de Noces* (1975). Zéno, T.

Imagen 56. Fotograma de *Black Mirror* (2011). Temp. 1 , Ep. 1. *The National Anthem*. Brooker, C.

Imagen 57. Fotograma de *Mr. Pickles* (2014). Temp. 1, Ep. 2. *Tommy's Big Job*. Carsola, W.

Imagen 58. Fotograma de *Animal Farm* (1854). Batchelor, J. y Halas, J.

Imagen 59. Fotograma de *The turning point* (2020). Cutts, S.

Imagen 60. Fotograma de *Aggretsuko* (2018). Temp 1, Ep.3. 腰かける女. Rarecho

Imagen 61. Fotograma extraído de *Toy Story 2* (1999). Lasseter, J.

Imagen 62. Emory Douglas. (1969) S.F pigs beat-choke Chairman Bobby Seale  
[Tinta sobre periodico] MoMa