

La vinculación emocional con la otredad como posibilidad de transformación subjetiva hacia la inclusión: el caso de *Mi maestro el pulpo**

Elsa María Beltrán-Luengas**
 Viviana Osorno Acosta***
 Alejandro Villaneda Vásquez****

[RESUMEN]

Este artículo busca analizar el vínculo emocional humano-animal en el documental *Mi maestro el pulpo*, para comprender el proceso de transformación subjetiva del humano dentro de la etnografía multiespecies y sensorial. Asimismo, propone una reinterpretación estético-emocional y expresiva de estas emociones por parte de los autores, para visibilizar el potencial del cine como lugar de involucramiento afectivo. La aproximación metodológica consistió en la categorización de las escenas de acuerdo con indicadores concretos de las emociones detonadas. Encontramos que el vínculo emocional que nos muestra el documental se puede caracterizar como la ruptura de los hábitos y el surgimiento del miedo, el asombro, el amor, la compasión y la aflicción. Concluimos que el miedo se puede transformar mediante la apertura al asombro, lo cual conduce al desarrollo de emociones incluyentes. Nuestro aporte consiste en la descripción detallada de las emociones concretas que ocurren en el encuentro y de la reflexividad sobre estas, utilizando categorías enmarcadas en la antropología cultural, lo cual nos permite evidenciar la agencia específica de la otredad cefalópoda y sus posibilidades de relacionamiento con los seres humanos. Lo anterior señala un posible camino hacia la inclusión de otredades radicales.

Palabras clave: cine, emociones políticas, encuentro, etnografía multiespecies, etnografía sensorial, reflexividad.

doi 10.1144/javeriana.mavae17-2.vemp

Fecha de recepción: 5 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 14 de febrero de 2022

Disponible en línea: 1 de julio de 2022

- * Artículo de investigación. El proceso de investigación y la escritura del artículo fueron desarrollados durante las horas de investigación que las facultades dan a los autores en sus planes de trabajo anuales.
- ** Antropóloga y magíster en Antropología por la Universidad de los Andes, y doctoranda en Bioética de la Universidad El Bosque. Actualmente hace parte del Instituto de Evaluación Tecnológica en Salud.
ORCID: 0000-0001-7890-9909
Correo electrónico: ebeltranl@unbosque.edu.co
- *** Bióloga por la Universidad de los Andes, especialista en Docencia Universitaria por la Universidad El Bosque, magíster en Conservación y Uso de Biodiversidad por la Pontificia Universidad Javeriana, y doctoranda en Bioética de la Universidad El Bosque. Profesora asociada de la Facultad de Ingeniería de la Universidad El Bosque.
ORCID: 0000-0002-0647-2151
Correo electrónico: osornoviviana@unbosque.edu.co
- **** Diseñador industrial por la Pontificia Universidad Javeriana, especialista en Docencia Universitaria por la Universidad El Bosque y doctorando en Diseño, Fabricación y Gestión de Proyectos Industriales de la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor asociado de la Facultad de Creación y Comunicación de la Universidad El Bosque.
ORCID: 0000-0002-8688-1077
Correo electrónico: villanedaalejandra@unbosque.edu.co



CÓMO CITAR:

Beltrán-Luengas, Elsa María, Viviana Osorno Acosta y Alejandro Villaneda Vásquez. 2022. "La vinculación emocional con la otredad como posibilidad de transformación subjetiva hacia la inclusión: El caso de *Mi maestro el pulpo*". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (2): 50–73 <https://doi.org/10.1144/javeriana.mavae17-2.vemp>

The Emotional Link to Otherness as a Possibility of Subjective Transformation Towards Inclusion: The Case of *My Octopus Teacher*

O vínculo afetivo com a alteridade como possibilidade de transformação subjéctiva rumo à inclusão: o caso de *My Octopus Teacher*

[ABSTRACT]

This paper seeks to analyze the emotional link between humans and animals in the documentary *My Octopus Teacher* in order to understand the subjective transformation of humans in multispecies and sensory ethnography. It also offers an aesthetic-emotional reinterpreting of these emotions by the authors in order to show the potential of cinema as a place for affective engagement. The methodological approach was to categorize the scenes according to concrete indicators of the triggered emotions. We find that the emotional link shown in the documentary may be characterized as breaking habits and the appearance of fear, surprise, love, compassion, and affliction. We concluded that fear can be transformed by opening the door to being surprised, which leads to the development of inclusive emotions. Our contribution is a detailed description of the concrete emotions occurring in the meeting of, and reflexivity about, them, using the categories framed in cultural anthropology, which allows us to show the specific agency of cephalopod otherness and the possibilities of relating to human beings. This points to a possible path towards the inclusion of radical otherness.

Keywords: cinema, political emotions, meeting, multispecies ethnography, **falta una palabra clave**, reflexivity.

[RESUMO]

O objetivo deste artigo é analisar o vínculo afetivo humano-animal no documentário *My Octopus Teacher*, para compreender o processo de transformação subjéctiva do humano na multiespécie e na etnografia sensorial. Também propõe uma reinterpretação estético-emocional e expressiva dessas emoções pelos autores, para tornar visível o potencial do cinema como lugar de envolvimento afetivo. A abordagem metodológica consistiu na categorização das cenas segundo indicadores específicos das emoções desencadeadas. Encontramos que o vínculo afetivo mostrado pelo documentário pode ser caracterizado como a quebra de hábitos e o surgimento do medo, o assombro, o amor, a compaixão e a tristeza. Concluímos que o medo pode ser transformado pela abertura ao espanto, o qual leva ao desenvolvimento de emoções inclusivas. Nossa contribuição consiste em uma descrição detalhada das emoções específicas que ocorrem no encontro e na reflexão sobre elas, usando categorias enquadradas na antropologia cultural, o qual nos permite mostrar a agência específica da alteridade cefalópode e suas possibilidades de relacionamento com os seres humanos. Isto aponta para um caminho possível para a inclusão de alteridades radicais.

Palavras-chave: cinema, emoções políticas, encontro, etnografia multiespécies, etnografia sensorial, reflexividade.

Introducción

> Nussbaum (2014) propone que existen emociones de carácter político que corresponden a aquellas que promueven dinámicas de exclusión, como el asco y el miedo, o que fomentan la diversidad incluyente, como el amor y la compasión. Sostiene que las culturas políticas se fundamentan en el vínculo entre este tipo de emociones y principios políticos, y sugiere que las artes facilitan la toma de posturas políticas específicas a través de tipos particulares de experiencia emocional.

El documental *Mi maestro el pulpo* (Ehrlich y Reed 2020) es un conmovedor filme que ilustra cómo el encuentro entre Foster y un pulpo hembra detona una transformación subjetiva en el cineasta. Este cambio ocurre mediante la emergencia de un vínculo emocional amoroso y compasivo que lo conduce a tomar una posición política incluyente con otredades radicales. El surgimiento de este vínculo se da por un encuentro que, de acuerdo con Lapworth (2015), consiste en una interacción entre corporalidades radicalmente diferentes que moviliza al sujeto hacia nuevas configuraciones.

Mi maestro el pulpo (Ehrlich y Reed 2020) se puede enmarcar en la etnografía multiespecies (Kirksey y Helmreich 2010) y sensorial (Pink 2015). El propósito de la primera consiste en el estudio de los entrelazamientos entre humanos y otras formas de vida para dar cuenta de sus agencias y de darles una voz. La segunda busca valerse de elementos visuales y de narrativas sensoriales y emocionales. Desde la perspectiva cinematográfica, podría incluirse en la categoría que Smaill (2016) llama *animal como agente*. Esta consiste en la creación de narrativas audiovisuales que transmiten una visión subjetiva desde la experiencia del animal no humano como agente. En el caso del documental en mención, el medio audiovisual propicia la comprensión de la experiencia corporal de una otredad radical, mediante la detonación de reacciones empáticas. En consonancia, aproximarse al análisis del documental a partir de categorías conceptuales y metodologías de la filosofía y la antropología puede ser una estrategia prometedora para describir de manera detallada el vínculo que establecen Foster y el pulpo.

El objetivo de este artículo es, entonces, en un primer nivel, analizar el proceso de vinculación emocional entre Foster y el pulpo mediante una descripción densa (Geertz 1973) de las emociones que se detonan de acuerdo con los distintos momentos del encuentro y de narrativa reflexiva del cineasta, para comprender cómo ocurre su transformación. Y, en un segundo nivel, proponer una aproximación a la experiencia emocional de los autores de este artículo al ver el documental, para pensar en posibilidades de cómo el arte puede señalar un camino hacia la inclusión de la otredad.

Para esto, procederemos, primero, a profundizar en nuestra categoría de análisis central que será la de las emociones. Seguimos la propuesta de Nussbaum (2008, 2014) que nos facilitará la tipificación de las emociones y la de Le Breton (2004) sobre la inscripción y manifestación de estas en el cuerpo mediante el gesto emotivo. Enseguida, nos propondremos analizar cada una de las emociones involucradas en el encuentro entre Foster y el pulpo a partir de su narración y de la descripción de los gestos corporales del humano y del pulpo, para comprender el proceso de transformación del cineasta. Aprovecharemos el proceso de reflexividad que elabora para mostrar su transformación. Nos enfocaremos en el nudo percepción-sensación-emoción debido a que la emoción se inscribe y se manifiesta en la materialidad de nuestro cuerpo. Finalmente, realizaremos una reinterpretación estética, desde una exploración sensorial y expresiva, y un breve texto reflexivo personal, que nos permitirán aproximarnos a las características de las emociones descritas desde la experiencia del documental por parte de los autores. Este ejercicio se basó en un proceso de reflexividad para ser conscientes de cómo opera la imaginación moral posicional en las deliberaciones internas que resultan en juicios de valor (Johnson 1993) y, por tanto, en posiciones políticas concretas. Compartimos la propuesta de Podalsky (2011), consistente en que el cine se constituye en sitio de proyección que posibilita que los flujos afectivos se moldeen y adquieran forma y dirección. Esta autora sugiere, que, dada la densidad sensorial de la mediación audiovisual, el cine se convierte en un sitio de involucramiento significativo, pues permite una interconexión entre los cuerpos mediados. Por tanto, afirma esta autora, este tipo de arte contribuye a la articulación de nuevas sensibilidades que pueden movilizar la acción política.

Se han descrito procesos de vinculación afectiva y de devenir entre humanos y animales no humanos de compañía y de laboratorio (Birke y Parisi 1999; Haraway 2008); también se ha reflexionado sobre la mente y la consciencia del pulpo (Godfrey-Smith 2016) y sobre su capacidad de establecer relaciones de confianza (Thys 2020). Además, existen aproximaciones teóricas sobre los enmarañamientos entre seres vivos que buscan una alternativa a las relaciones extractivistas y explotadoras que caracterizan el capitalismo (Giraldo y Toro 2020), lo cual se explora en la ola verde del cine (Smaill 2016). Finalmente, se ha propuesto que el arte actúa como dispositivo de reflexión cuyo lenguaje sensorial propicia comprensiones más experienciales del otro (Kirksey 2014; Despret 2021), suscita actitudes de hospitalidad para con la diferencia (Zylinska 2009) e invita a pensar formas alternativas de vivir en un planeta dañado (Haraway 2016). De hecho, el ecocine nos permite reconocer formas de ver el mundo que buscan dislocar la mirada antropocéntrica que suele situar los deseos humanos individuales en el centro del universo moral para comprender la experiencia no humana (Macdonald 2013).

Nuestro aporte será ofrecer descripciones precisas sobre las emociones concretas y diferenciadas que se pueden detonar en un encuentro entre otredades radicales a partir del filme que analizaremos, utilizando categorías de la antropología cultural para evidenciar la agencia del pulpo y del ser humano en la interacción social. Esta descripción puede permitir, primero, comprender cómo el vínculo emocional humano-animal puede ser transformador e inclusivo y, segundo, cómo operan las artes en la movilización de emociones político-morales.

Burt (2002) sugiere que el cine tiene la capacidad de presentar a los animales con cierta intensidad, lo cual facilita la respuesta emocional de los espectadores. De acuerdo con su propuesta, el poder de la mediación cinematográfica en la estética animal tiene implicaciones éticas importantes. Esto ocurre porque la sensibilización frente a la vida de los animales no humanos que produce el cine ocurre en un contexto histórico contemporáneo que reivindica el vínculo entre los seres humanos y otros seres vivos desde el *continuum* percepción, sensación, afecto, emoción y moral.

El proceso de análisis del documental se orientó, en primer lugar, desde una perspectiva cualitativa y se llevó a cabo siguiendo los principios de la teoría fundamentada (Corbin y Strauss 2008). Es decir, se tomó el concepto de emoción como categoría de estudio para la cual se identificaron tipologías específicas de acuerdo con las descripciones de Nussbaum (2006, 2008, 2014) y Le Breton (2004) según indicadores cualitativos de estas. En segundo lugar, para la exploración reflexiva y estética, cada autor tomó dos de las emociones descritas a fin de proceder a la observación de las escenas relacionadas con las emociones seleccionadas y a la asociación libre de estas con las propias experiencias emocionales vividas. Enseguida, buscaron representar las sensaciones y emociones detonadas por medio de pinturas líquidas sobre un papel; se utilizó la mano más hábil para representar lo humano y la menos hábil para representar lo pulpo; o, al contrario, según la intención de lo que se quería expresar. También escribieron un breve texto reflexivo que intenta explicitar la conexión entre expresión, emoción detonada y experiencias previas. Finalmente, las pinturas fueron digitalizadas y se intervinieron mediante un programa de edición de imagen para ajustar y afinar sus condiciones técnicas de manera que se potenciara su capacidad expresiva.

Para este trabajo, articulamos tres saberes diferentes: la biología, la antropología y el diseño. Desde la biología, se hicieron aportes relacionados con anatomía comparada y la fisiología del sistema nervioso del pulpo, a fin de poder entender parte de sus conductas y describir cómo estas pueden llegar a ser interpretadas como emociones desde la perspectiva humana. La antropología facilitó el abordaje de la inscripción de la emoción en los cuerpos de seres radicalmente diferentes y de las posibilidades de vinculación en un marco social desde un enfoque interpretativo desde la etnografía sensorial y mutiespecies. Desde el diseño, se abordó la estrategia de reinterpretación estética mediante la definición del procedimiento de representación y expresión de las emociones detonadas en los autores durante la experiencia estética del documental y guiándolos con el uso de materiales y técnicas sencillas, de manera que el resultado inscribiera sus procesos emocionales internos.

La inscripción y manifestación de las emociones

De acuerdo con Nussbaum (2008), las emociones permiten a los animales humanos y no humanos tener un sentido de su relación con el mundo desde el punto de vista de sus objetivos y proyectos, lo que da lugar a la acción y a la toma de decisiones. Las emociones son, por tanto, una forma de percepción sensible que facilita el uso de la razón práctica por parte de un organismo. Le Breton (2004) sugiere que el cuerpo es el locus de las emociones, pues es el que presta la atención del mundo a través de la percepción y es el que responde a los estímulos del entorno. Cuando los seres vivos son y están en el mundo, sus cuerpos son interfaz, pues la percepción, la intención y la acción se enredan las unas con las otras en las relaciones con otros seres. De esta manera, sostiene Le Breton (2004), el cuerpo es conocimiento y sentido práctico que orienta los movimientos del cuerpo y sus acciones sin la necesidad de una larga reflexión previa.

Para Prinz (2007), las emociones tienen la función de detectar situaciones y objetos que nos conciernen. Es decir, cuando los sentidos se estimulan, ocurren sensaciones cuyo primer nivel de interpretación es la emoción. Las emociones, en consecuencia, están incorporadas en la medida en que son señales somáticas que nos permiten evaluar ciertos asuntos de nuestro interés.

Nussbaum (2008) define las emociones como “una forma de juicio valorativo que atribuye a ciertas cosas y personas fuera del control del ser humano una gran importancia para el florecimiento del mismo” (44). Las emociones nos permiten registrar y evaluar los elementos externos a nosotros desde el punto de vista de su relevancia para nuestro bienestar. Son, entonces,

mecanismos que sirven como detectores de nuestra relación con objetos del mundo que nos resultan significativos. En este marco, Prinz (2007) propone que existen unas emociones básicas que se asocian a ciertas representaciones generales: por ejemplo, la tristeza, se asocia con la pérdida; la alegría, con la satisfacción de necesidades y deseos; la ira, con un yo dañado.

Según Le Breton (2004), las emociones se manifiestan de acuerdo con dos grandes ejes simbólicos: el lenguaje y la simbología corporal. Según el antropólogo, ambos forman dos sistemas de signos que, en la interacción humana, son indisolubles y ocurren simultáneamente para transmitir sentidos y significados. En esa misma línea de pensamiento, Nussbaum (2008) y Prinz (2007) aclaran que no es necesario que las evaluaciones cognitivas de las que se constituyen las emociones sean objeto de una consciencia reflexiva, pues muchos animales no humanos están dotados de la capacidad de una atención consciente y su visión intencional del mundo puede explicar sus acciones sin que ello implique la elaboración reflexiva de su propia atención (Nussbaum 2008).

En relación con la simbología corporal, Le Breton (2004) sugiere que los movimientos del cuerpo que ocurren en la interacción social, tales como gestos, mímicas, posturas, vocalizaciones, miradas y desplazamientos, se arraigan en la afectividad de los individuos y constituyen formas concretas de comunicación. El antropólogo sugiere que el gesto no está desprovisto de sentido, sino que corresponde a una función significante y partícipe de la eficacia simbólica que precede a la acción.

En los siguientes apartados, nos proponemos analizar el encuentro entre Foster y el pulpo de acuerdo con las emociones que se detonan a medida en que el tiempo transcurre. Nuestro foco es describir la conexión que ocurre entre la percepción con las emociones concretas que ocurren en la simbología corporal, entendiendo que las emociones son eventos de resonancia material registrados en el nivel de las sensaciones (Lapworth 2015). El análisis de los gestos emocionales de Foster y del pulpo se acompañará con fragmentos de la narración reflexiva del cineasta, de manera que la simbología corporal se complemente con la del lenguaje.

Al final de la descripción de cada emoción, explicaremos el proceso de asociación libre entre la experiencia emocional suscitada por el documental, las emociones descritas y las experiencias vividas que llevaron a cabo los autores. Asimismo, se mostrarán las imágenes resultado de las pinturas y los textos reflexivos que desarrollaron. De acuerdo con Nussbaum (2008, 2014), las obras de arte narrativas como el cine facilitan la transmisión de historias de emociones humanas porque recrean su estructura temporal, como veremos en el análisis que proponemos. Pero, además, intentaremos mostrar cómo las emociones del espectador, en este caso los autores, son genuinas y se dirigen a objetos concretos presentados en el filme y, al tiempo, a objetos más generales que tienen un significado en la experiencia vivida del espectador, como sugiere Nussbaum (2008). Veremos que mediante la reflexividad podemos traer a la consciencia cómo las emociones detonadas en un momento dado “arrastran los sedimentos de ciertos objetos antiguos [...] [y que] nuestras emociones frente a dichos objetos son, en muchas ocasiones, emociones relativas a nuestro propio pasado” (Nussbaum 2008, 206).

Asimismo, Podalsky (2011) enmarca su análisis del cine en el concepto de afecto que corresponde a una categoría amplia que define como un evento psíquico que se encuentra a la espera de adquirir una forma. En ese marco, sugiere que el cine extiende invitaciones a sentir de formas diversas. Las emociones serían subcategorías del afecto, más formadas y concretas en el nivel del lenguaje, lo cual, según la autora, permite la construcción de una narrativa desde el punto de vista de los circuitos de acción y reacción, función y significado.

En ese orden de ideas, la ilustración y los textos reflexivos propuestos por los autores en relación con las emociones concretas analizadas en el documental buscan visibilizar cómo la reflexividad intencional frente al filme permite construir una narrativa sobre sí mismo que parte de la identificación de la emoción frente a los seres vivos presentados en aquel. Esto puede

ocurrir porque “compartimos la emoción del personaje al identificarnos con él [...] [o] porque reaccionamos ante la emoción de los personajes” (Nussbaum 2008, 309). De hecho, Podalsky (2011) sugiere que en el proceso de identificación del espectador se detona la empatía, es decir, se siente lo que el otro (mediado) siente. Así, propone que, en el cine, nos asaltan estallidos de emociones que afectan el cuerpo que reacciona de manera involuntaria. En consecuencia, sostiene esta autora, el cine puede conformar audiencias morales, pues, como lo sugieren Prinz (2007) y Nussbaum (2008), la emoción es la base de la vida moral.

El vínculo emocional

El encuentro y la ruptura de los hábitos

De acuerdo con Lapworth (2015), los hábitos le dan coherencia al sujeto en la medida en que le proveen puntos de anclaje en el flujo de la experiencia. Sin embargo, estos no son rígidos, sino que pueden debilitarse y dar lugar a nuevas formas o tensiones internas de pensar, de sentir, de afectar o de ser afectado. Esto ocurre mediante irrupciones repetitivas en la experiencia producidas por el choque de un encuentro. Foster narra que había llegado a un punto de agotamiento por su exigente trabajo como cineasta. Se había cansado de la repetición automática característica de los hábitos:

Pasé dos años de infierno absoluto. Había estado trabajando duro mucho tiempo y me había agotado. Hacía meses que no dormía bien. Mi familia estaba sufriendo. Y la presión me estaba enfermando. Mi mente no podía lidiar con todo eso. No quería volver a ver una cámara o una sala de edición. No podía soportarlo. El propósito de mi vida estaba hecho pedazos... necesitaba un cambio radical.¹ (Ehrlich y Reed 2020)

El cineasta buscó incorporarse, intencionalmente, a un entorno agreste para el ser humano, que conocía desde la infancia: un ecosistema marino compuesto por un bosque de algas kelp en Bahía Falsa en Suráfrica. Para esto, cruza el límite entre dos ecosistemas, a fin de entrar en un espacio de transición conocido como ecotono, donde dos ecosistemas muy diferentes se superponen como lo hace un ecosistema terrestre con uno acuático, en este caso, la playa y el mar (Odum 2006, 174). Starosielski (2012) aborda el ecocinéma en ambientes submarinos, que define como opuestos a los terrestres donde habitan los humanos. Propone que el uso de tecnologías cinematográficas durante el buceo se puede ver como una forma de escape de los procesos sociales y culturales que caracterizan la vida cotidiana. Esta propuesta coincide con la intención inicial de Foster por escapar de sus hábitos laborales.

Las inmersiones diarias produjeron estímulos externos que motivaron a Foster a buscar formas específicas de ser afectado. El cineasta narra la otredad que experimenta cuando se adentra en este ecosistema radicalmente extraño.

Al principio, es difícil entrar al agua. Es uno de los lugares más salvajes y aterradores del planeta para nadar. El agua baja hasta ocho o nueve grados centígrados. El frío te quita el aliento. Y solo tienes que relajarte. Y luego hay un momento hermoso, durante diez o quince minutos. De repente, todo parece estar bien. (Ehrlich y Reed 2020)

Las alteraciones incrementales a las que se sometió Foster permitieron que su cuerpo fuera aceptando el entorno extraño y sintonizando, poco a poco, todos sus sentidos con él.

Lo increíble de este entorno es que estás en un bosque tridimensional y puedes saltar e ir a donde quieras. Básicamente es como volar. Es como estar en otro planeta. Naturalmente, en el agua te relajas más. Puedes aguantar la respiración por más tiempo. Prefiero no llevar un tanque de oxígeno en un bosque denso de algas kelp. Quiero parecerme más a un animal anfibio. (Ehrlich y Reed 2020)

Las narraciones de Foster se aproximan a la descripción de lo que Pink (2015) llama visceral, es decir, que pertenece al reino de las sensaciones, estados de ánimo y estados sentidos internamente que emergen del involucramiento con el mundo material. “El frío le hace bien al cerebro. Le hace segregarse muchos químicos cada vez que te sumerges. Todo tu cuerpo cobra vida. Y luego, a medida que el cuerpo se adapta, se vuelve más fácil. Y con el tiempo, después de casi un año, empiezas a anhelar el frío” (Ehrlich y Reed 2020).

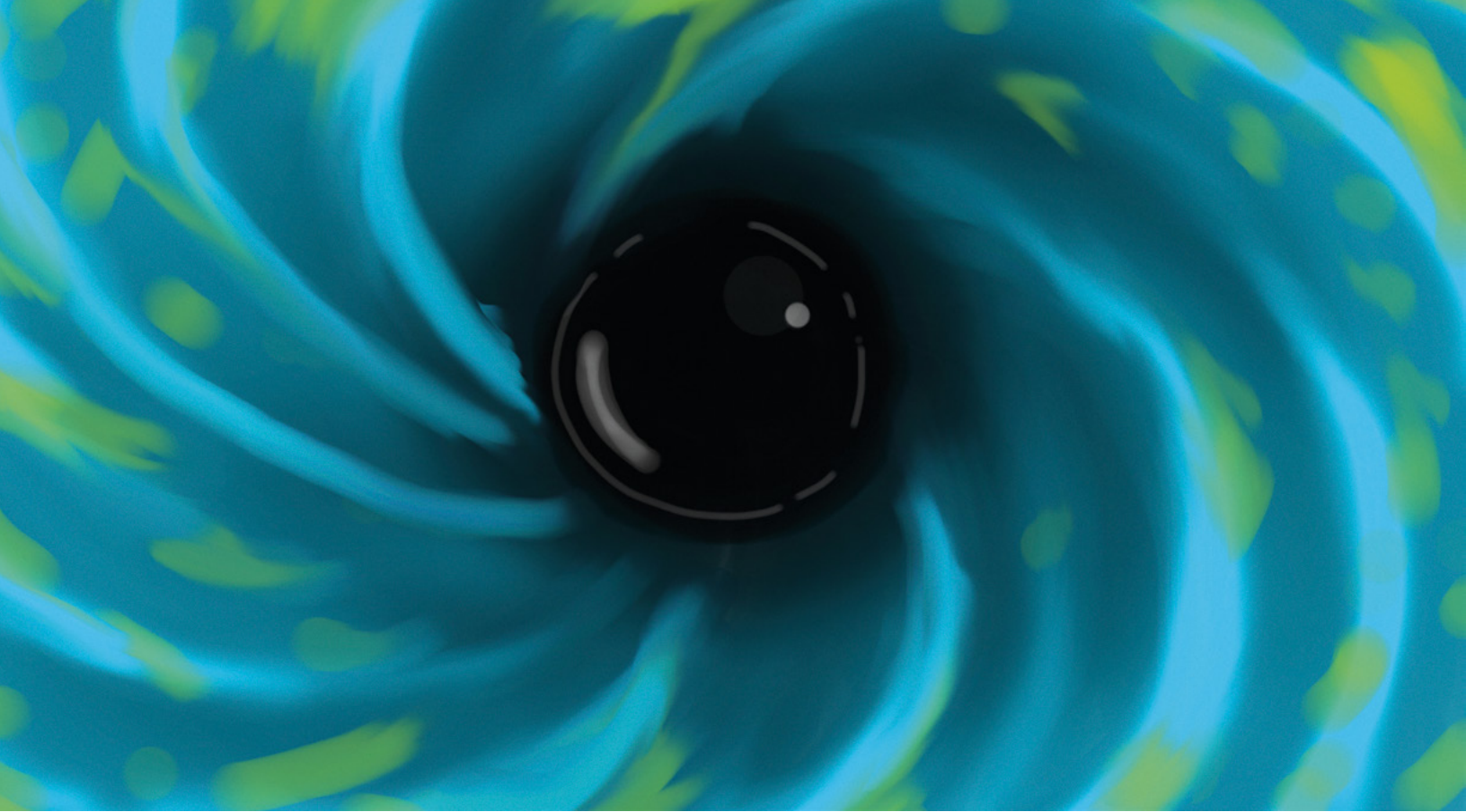
Este involucramiento íntimo con el entorno lo lleva a una explosión de creatividad, pues le devuelve el sentido a su vida. “Y de repente noté que tenía energía para tomar fotografías y filmar de nuevo. Y tomé mi cámara de nuevo y empecé a hacer lo que amo y lo que sé hacer. Los animales son muy exóticos y extraños. Es mucho más extremo que nuestra ciencia ficción más loca” (Ehrlich y Reed 2020).

En cuanto a la asociación de la ruptura de los hábitos con la experiencia vivida, el tercer autor relata un episodio de depresión en su vida:

En la narración hecha por el director y protagonista del documental, cuenta cómo el hábito había tornado tediosa e, incluso, dolorosa su actividad de documentalista. Comparto esta sensación. Cuando ocurrió un proceso en mi vida, sucedió algo similar con el trabajo que ejercía y que se manifestaba generando episodios depresivos que fueron superados con el alejamiento de la situación y el cambio de intereses en la vida. (tercer autor, 1 de enero de 2022)

Como se puede observar en la figura 1, en el dibujo, se pinta con la mano hábil un lente en el centro, intentando ser lo más geométrico posible; con la mano no hábil, se pinta el mar y el bosque tridimensional de algas. Entre estos dos elementos, se realizan transiciones de tal manera que el lente entra en el mar a través de la rotación y generación de un remolino que transforma la realidad.

La ruptura del hábito se da en la medida en que hay un cambio de perspectiva. Al entrar en otro entorno, Foster pone en crisis el antropocentrismo desde la experiencia misma. La dinámica sensorial (Podalsky 2011) propuesta en la película nos adentra en un juego que busca contrastar lo oscuro y lo claro, lo borroso y lo nítido, lo comprimido y lo fluido, lo seco y lo húmedo, lo racional y lo emocional. Estos contrastes nos muestran una transición entre dos estados: uno que causa dolor y que permanece a lo largo del largometraje en sus evocaciones persistentes de la pérdida, y otro que nos acerca a estados más alegres que nos remontan a sensaciones relacionadas con la afectación positiva por el contacto entre corporalidades, característica de las vinculaciones emocionales profundas y que enriquecen nuestra vida. Así, el espectador no solo se sumerge en el océano a través de la pantalla, sino también en este vínculo que se presenta como un umbral entre cuerpos, emociones y afectos.



El miedo

Figura 1. Alejandro Villaneda, *Ruptura de hábitos*, 2021, ilustración digital.

El encuentro entre el cineasta y el pulpo inicia con una reacción de miedo por parte del segundo. De acuerdo con Nussbaum (2008, 2014), el miedo es una emoción de carácter primitivo que se encuentra en muchos animales y está relacionada con una tendencia a la supervivencia. Un animal sin capacidad de sentir miedo estaría en peligro. La filósofa explica que esta emoción, por su carácter adaptativo, se activa por medio de mecanismos recalcitrantes, por lo cual el miedo es muy difícil de desaprender.

El miedo es una emoción calibrada al peligro (Prinz 2007) y ocurre cuando el agente siente que sí mismo o algo o alguien que ama se encuentra amenazado. El miedoso reacciona con la huida, escondiéndose, paralizando o atacando. Foster relata lo siguiente en relación con la primera vez que ve al pulpo:

Recuerdo que había una forma extraña a mi izquierda. Y al descender más, vi algo muy extraño. Hasta los peces parecían confundidos. Y de repente... [En la imagen se ve un pulpo que sale bruscamente de una construcción hecha de conchas marinas; esta se desbarata y el pulpo huye a toda velocidad]. En ese momento, no sabía que había presenciado algo extraordinario. Era el final de todo un drama. Pensé: ¿qué diablos hace este animal? Creo que me tenía un poco de miedo así que tomó un resbaladizo trozo de alga que apenas podrías sostener en las manos. Se envolvió en esa capa extraordinaria y me miró desde un pequeño agujero. Y luego, ¡bum! Desapareció. (Ehrlich y Reed 2020)

En la escena descrita, observamos que en el cuerpo del pulpo se manifiestan las señales del miedo. En las imágenes que Foster nos presenta, el animal está escondido en el interior de una construcción de algas. Estira sus tentáculos para tomar fuerza y huye rápidamente para poner distancia entre el cuerpo del cineasta y el de él. Nuevamente, se esconde dentro de un alga, y deja al descubierto un agujero por el cual podía seguir observando atentamente a Foster. Sensorialmente, la pupila agrandada nos transmite un mensaje de que el animal está alerta, que se refuerza con que su cuerpo está visiblemente tensionado tanto en su escondite como

en su huida. En estudios de anatomía comparada entre el pulpo y el humano, se determinó que hay 729 genes oculares en común, lo cual explica su gran complejidad (Beltrán Guerra 2011). Los pulpos, como los humanos, pueden detectar características específicas, rectificar la imagen y tienen memoria visual (Hochner 2004). Estas similitudes entre sistemas de percepción visual posiblemente facilitan la lectura de los gestos emocionales corporales, como la pupila agrandada.

En el documental, se visibiliza que otras de las manifestaciones de miedo en los cefalópodos pueden ser la expulsión de tinta como estrategia de evasión y los cambios de color para camuflarse. Aunque se cree que los pulpos son daltónicos y no tienen la habilidad para ver el contraste de colores, el sistema de imágenes controlado neuronalmente permite un cambio rápido y localizado de los colores corporales, que equipa a los pulpos con un sistema de camuflaje que genera conducción en sus depredadores, señalización y comunicación (Hochner 2004).

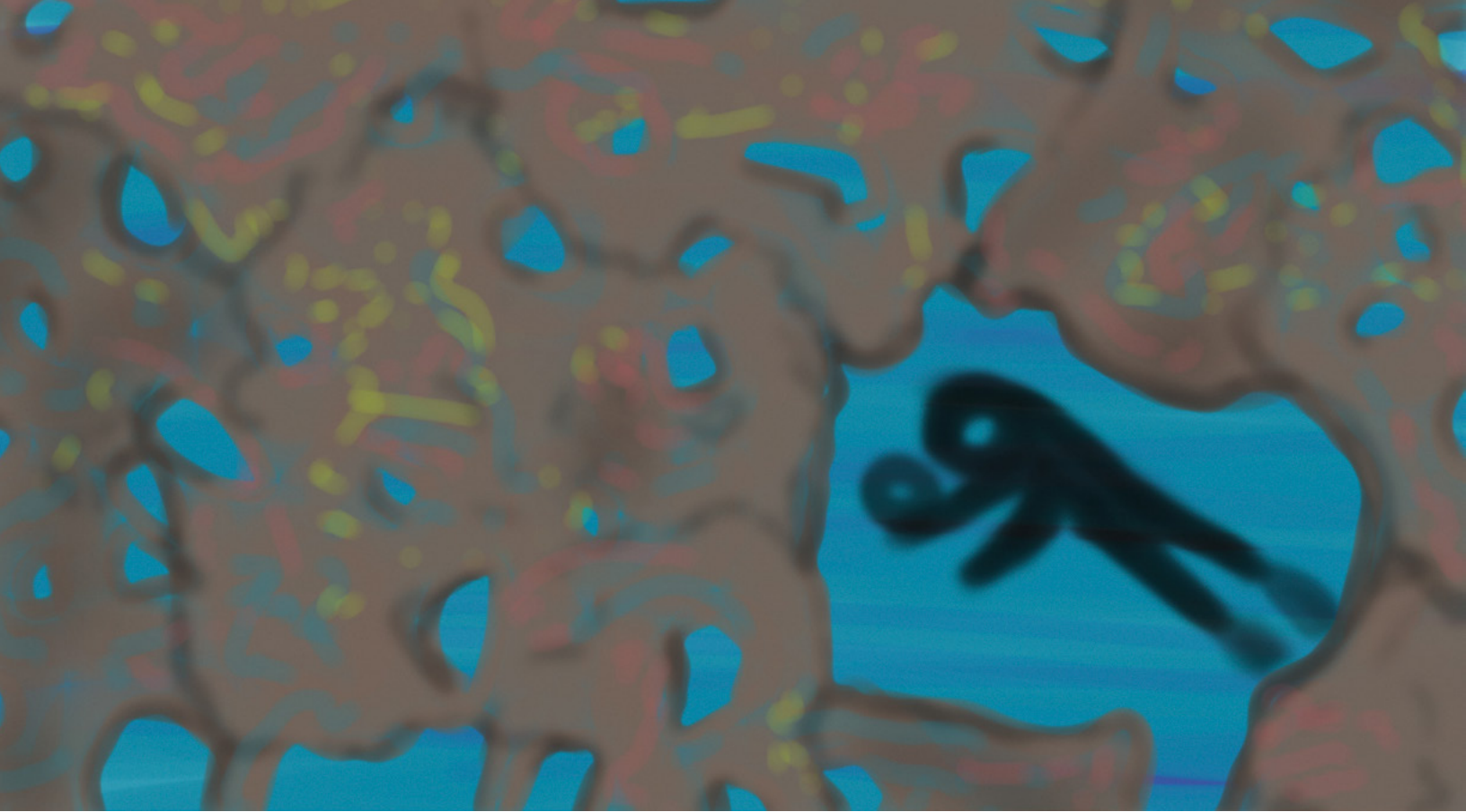
El tercer autor expresa lo siguiente en relación con el tipo de miedo que le evocó el encuentro presentado en el documental:

Esta emoción fue complicada de identificar porque es la que siente el pulpo, y para él cumple una función vital que, para mí, no es tan clara. Sin embargo, la asocio a esa sensación hacia lo desconocido y las nuevas circunstancias: un cambio de trabajo, de lugar de vivienda, un viaje a un lugar desconocido. En ese sentido, mi cambio de vida, de pasar de un entorno urbano a uno rural, lejos de mi familia, de mi trabajo, teniendo que pasar por un municipio estigmatizado por inseguridad y fealdad. (tercer autor, 1 de enero de 2022)

Como observamos en la figura 2, el miedo se representó así:

En este dibujo, representé el miedo de una manera muy descriptiva desde la perspectiva del pulpo. Para ello, dibujé al buzo (protagonista) con la mano hábil como una mancha negra y luego la cubrí con el mar; y, enseguida, con mi mano no hábil, fui sobreponiendo mi puño untado en pintura, como protegiéndome del intruso, pero sin perder mi visión de él. (tercer autor, 1 de enero de 2022)

El miedo en la película se percibe en las formas rígidas, de textura dura, como las conchas o los cuerpos tensionados, y aparece ante la incertidumbre de lo desconocido. Observamos que el tercer autor representa el objeto del miedo como una mancha negra y oscura, como símbolo de la posibilidad de una figura extraña que puede aparecer como amenazante. Es más, en su narración del miedo, expone la inminencia de encontrarse con un otro que resulta intruso en un espacio que percibe como inseguro. En la experiencia del miedo que presenta el documental, observamos que el pulpo despliega mecanismos de defensa relacionados con la parálisis, para que su cuerpo aparezca como invisible, o con emprender la huida en movimientos rápidos y cortantes.



El asombro

Figura 2.
Alejandro Villaneda,
El miedo, 2021,
ilustración digital.

En el primer encuentro entre Foster y el pulpo, varios peces se vieron atraídos hacia la construcción de conchas, por lo cual se acercaron y se posaron cerca de esta, al parecer, con la intención de explorar sensorialmente el extraño objeto, captando las vibraciones del agua producidas por una materialidad que no correspondía con sus experiencias previas.

Foster realizó el mismo desplazamiento para acercarse y en su narración revela la curiosidad y confusión que sintió en ese momento. Estos son indicadores del asombro. Nussbaum (2008, 2014) explica que esta emoción se detona cuando ocurren eventos inesperados que podrían ser agradables y cuando el asombrado se ve atraído por un objeto material o inmaterial que le resulta fascinante, tal como el pulpo le resultó a Foster. Vasalou (2015) postula, en ese sentido, que el asombro puede venir acompañado de una experiencia de apertura hacia el objeto que detona la emoción. Foster siente una gran curiosidad por el pulpo que le produce una alegre extrañeza. Por esta razón, buscó la proximidad física y lo contempló poniendo toda su atención en él. Foster expresa que la criatura le despertó tanta curiosidad que tomó la decisión de conocerla mejor:

Es algo difícil de explicar, pero a veces sientes algo y sabes que esa criatura es muy inusual y que aprenderás algo. Tiene algo especial. Y entonces tuve una idea loca: ¿qué pasa si voy todos los días? ¿Qué pasa si no faltó ni un día? (Ehrlich y Reed 2020)

Despertó mi curiosidad de una manera que no había experimentado nunca. (Ehrlich y Reed 2020)

Para Sophia Vasalou (2015), el asombro es una experiencia repentina en relación con un objeto que produce deleite. Ocurre cuando nos confrontamos con algo que nos resulta familiar y extraño al mismo tiempo. Al respecto Foster dice lo siguiente: “Muchos dicen que los pulpos son como extraterrestres. Pero lo extraño es que, cuando te acercas a ellos, te das cuenta que somos muy parecidos en muchos sentidos” (Ehrlich y Reed 2020).

Eventualmente, el asombro también se detona en el pulpo. El cineasta relata que sus primeros acercamientos fueron mediados por su cámara, pues decide dejarla en el suelo marino. El pulpo decide aproximarse al extraño objeto que le produce curiosidad, componente clave del asombro. La cefalización y la centralización del sistema nervioso del pulpo son factores biológicos que condicionan a estos animales a tener un “comportamiento curioso, exploratorio, capaz de ser entrenado por su habilidad para la observación y el aprendizaje, que interactúa con sus cuidadores humanos” (Beltrán Guerra 2011, 1). Este comportamiento tiene que ver con sus hábitos como cazadores solitarios, que lo convierten en exploradores que prestan atención a cualquier objeto que aparece en su campo visual (Hochner 2004).

Foster nos muestra cómo se revela el comportamiento de curiosidad del pulpo: posa su mirada en la cámara y ella refleja uno de sus ojos, muy abierto, con la pupila dilatada, un indicador de miedo. Vasalou (2015) explica que el asombro tiene un componente de miedo, toda vez que este ocurre con frecuencia ante lo desconocido. Foster relata que, si bien el pulpo se aproximaba a la cámara, “se acercaba con un escudo por si atacaba, y lo levantaba” (Ehrlich y Reed 2020).

Una vez se sentía segura, procedía a explorar sensorialmente el objeto, quizá, en una versión cefalópoda de la contemplación, mediante el tacto y el gusto. Las imágenes que logra Foster muestran claramente cómo el pulpo pega sus ventosas en el lente y mueve sus tentáculos hábilmente a lo largo del objeto. Según Foster, “la tocaba, la sentía, la probaba” (Ehrlich y Reed 2020).

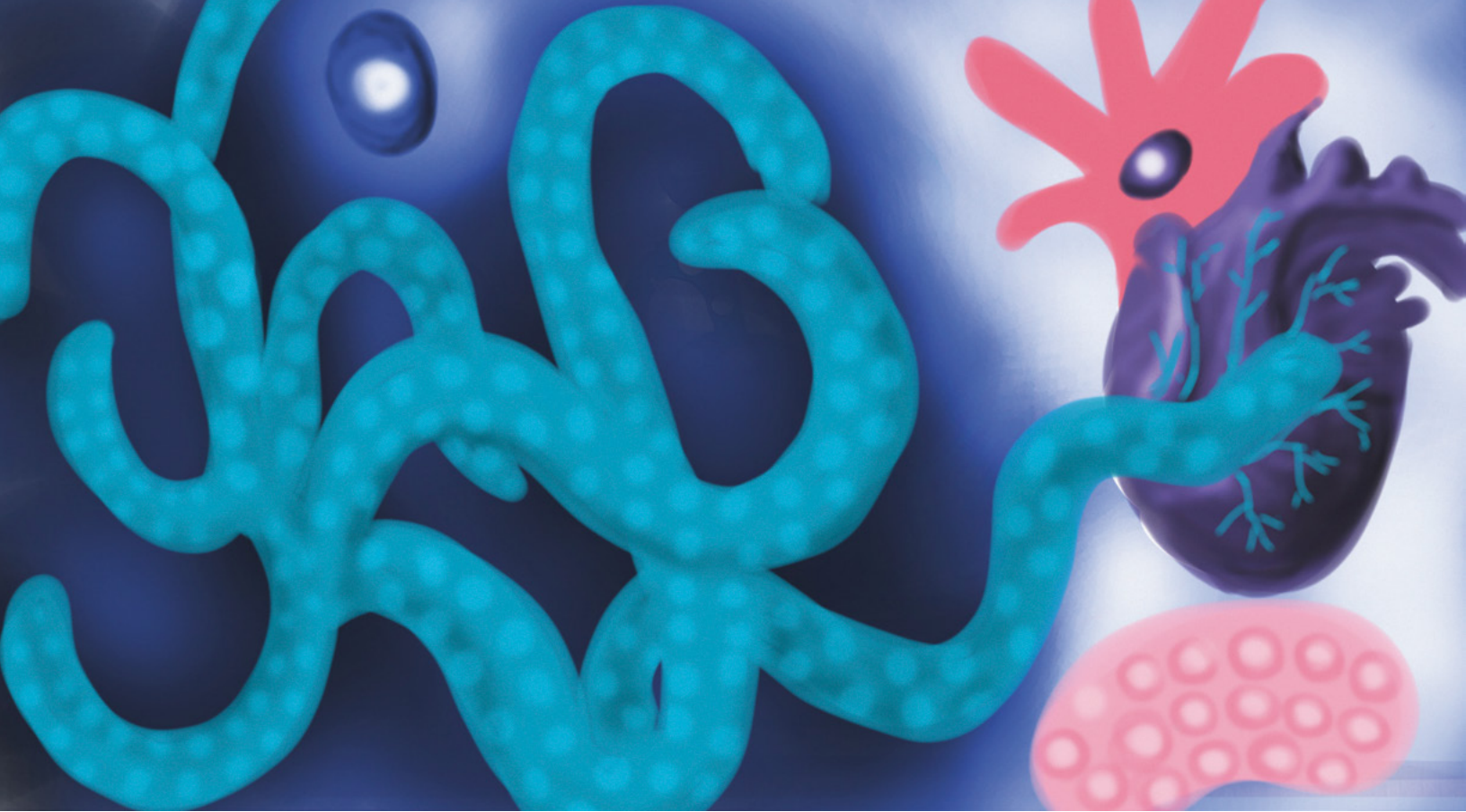
Finalmente, el cineasta y el pulpo tocan sus cuerpos, por iniciativa del animal:

Después de visitarla cada vez más, hubo un momento clave en el que su temor disminuyó enormemente. Veía movimiento y se asustaba hasta que me reconocía. Y salía y sentía mucha curiosidad. Se interesaba mucho, era muy curiosa, pero no se arriesgaba inútilmente. Mantenía los otros brazos adheridos dentro de la guarida usando las ventosas. Y un día sucedió. Extendí mi mano un poco y [...] [el pulpo extiende un tentáculo y toca la mano del cineasta]. Algo pasó cuando ese animal hizo contacto. (Ehrlich y Reed 2020)

El animal se ve atraído por otro ser a quien contempla y explora sensorial y activamente: primero a través de los sentidos de la vista y de oído, que permiten mantener la distancia, con una intención de protegerse. Vasalou (2015) sugiere que el asombro no invita a la acción inmediata; por eso, la cautela del animal ante la vulnerabilidad sentida. Enseguida, transgrede “una frontera desde el mundo hacia el sí mismo” (Nussbaum 2006, 113) mediante el tacto y el gusto, sentidos que unen los cuerpos.

Tocarse, como lo señala Lapworth (2015), puede conducir a un reconocimiento del otro en su diferencia y a un intercambio afectivo, como ocurrió con el pulpo y el humano. En este momento del encuentro, hay un enfoque de la atención afectiva en sitios de intercambio en el cuerpo. Quizá por esa razón Foster menciona al inicio del documental que, “instintivamente, supe que no debía usar traje de neopreno. Si realmente quieres acercarte a un ambiente como este, ayuda muchísimo que no haya barreras” (Ehrlich y Reed 2020). De hecho, manifiesta que tiene una sensación de fusión con el pulpo, lo cual le resulta extraordinario y trascendental. Vasalou (2015) sugiere que el asombro se ha relacionado con experiencias espirituales profundas. Sostiene Foster: “Cuando tienes esa conexión con un animal y vives esas experiencias, es alucinante. No hay mejor sensación en el mundo. Los límites entre ella y yo parecían disolverse. ¡Era magnífica!” (Ehrlich y Reed 2020).

La primera autora asoció libremente el asombro con la curiosidad que le producen las otredades. Desde la antropología, esta curiosidad le ha llevado a intentar comprender la experiencia corporal y sensorial de los otros en sus diferencias. Además, el extrañamiento le permitió pensar en su propia condición de corporalidad y animalidad. En ese sentido, describe su pintura, que aparece en la figura 3, así:



V
V

Figura 3. Elsa María Beltrán-Luengas y Alejandro Villaneda, *El asombro*, 2021, ilustración digital.

Pulpo es otredad. Corporalidad sin forma. Casi que es un ser líquido. Explora con sus tentáculos y sus ventosas permiten captar sabor y texturas, como si el humano tuviera una lengua en todo su cuerpo. Así, ¿quién no siente curiosidad? El contacto físico es lo más íntimo. Ser humano y pulpo se tocan. El pulpo se posa cerca del corazón, introduce en él sus tentáculos y de ahí no sale. Muchos seres humanos también tocamos cosas con la boca. ¿Será esa sensibilidad la que nos hace besarnos y mantener a lo largo de nuestras vidas una fijación oral? (primera autora, 8 de diciembre de 2021)

Este proceso de reflexividad muestra cómo las imágenes del pulpo captadas por Foster logran una resonancia en la sensación y el afecto de la primera autora, que, en su narración en primera persona, relaciona con el asombro. La visualidad háptica (Podalsky 2011) propuesta en las imágenes del animal que explora la cámara y el cuerpo del cineasta con sus ventosas le permiten a la autora extender la sensación hacia su propia lengua, y remontarse a una forma de exploración oral muy infantil. Este proceso de imaginación moral permite, según Nussbaum (2014), tender puentes hacia la otredad, por lo cual el asombro se convierte en posibilidad de inclusión.

El amor

Nussbaum (2008, 2014) sugiere que quien es capaz de asombrarse es más susceptible de tener inclinaciones hacia la inclusión de otros dentro de su esquema de planes y de sentir un amor no posesivo. En el amor, el agente concibe a los objetos como “investidos de una suerte de resplandor especial” (Nussbaum 2008, 50). Foster narra su alegría en el momento en que se evidencia que este ser fantástico confiaba en él:

Parecía un amigo humano saludando y diciendo: qué gusto verte. Y pude sentir, de un momento a otro: bien, confío en ti. Confío en ti, humano. Y ahora puedes entrar a mi mundo de pulpo. Y se dirigió hacia mí. Y mi instinto natural fue retroceder lentamente. Y luego quería quedarme quieto, así que me aferré a una roca. Y siguió acercándose.

Y cubrió mi mano. Había estado bajo el agua mucho tiempo, así que me impulsé hacia la superficie, pensando que soltaría mi mano. Pero no lo hizo. Subió hasta la superficie sobre mi mano. Y ahí estaba yo, mirando a los ojos a esta criatura increíble. (Ehrlich y Reed 2020)

Nussbaum (2008) explica que, además, el objeto amado pasa a ser parte del sistema de fines del agente, por lo que se forma, paulatinamente, un juicio eudaimonista. Este proceso implica un reconocimiento del otro como un ser valioso y fascinante. Foster interpreta que su interacción con el pulpo le suscita al animal una oportunidad de bienestar y florecimiento: “Creo que era muy estimulante para esa gran inteligencia. De alguna manera, se dio cuenta de que no era peligroso, así que decidió interactuar con el humano. Y tal vez eso le provoca una extraña alegría” (Ehrlich y Reed 2020).

El cineasta reconoce condiciones que comparte con su amiga, como la capacidad de pensamiento e intencionalidad a pesar de sus diferencias corporales. Sherman y Haidt (2011) manifiestan que el reconocimiento de otro como un ser intencional y capaz de pensar nos permite darle sentido a su comportamiento desde el punto de vista de las propiedades mentales que antes no reconocíamos. Esto expande el círculo moral y refuerza la idea de Nussbaum (2014) acerca de que el amor es una emoción que se puede ligar con principios políticos.

El reconocimiento del valor del ser que se ama conduce a un impulso de comprender sus perspectivas y puntos de vista. El humano, expresa, “no podía dejar de pensar en ella. En el agua y en tierra. Se volvió una obsesión. Solo quería visitarla todos los días y ver qué pasaba. Ansiaba volver al agua. ¿Qué pasa por su cabeza? ¿En qué piensa? ¿Sueña? Si sueña, ¿con qué sueña?” (Ehrlich y Reed 2020).

Foster busca comprender el sentido de los movimientos, los desplazamientos y las posturas corporales de su amiga. Inicialmente, hace una búsqueda de documentos científicos para explicar la extrañeza de ciertos comportamientos.

Era muy productivo volver a casa y leer todos los artículos científicos que fuera posible. Es un pulpo común. *Octopus vulgaris* es el nombre científico. Dos tercios de su proceso cognitivo sucede fuera de su cerebro, en sus brazos. Todo su ser piensa, siente, explora. Tiene 2000 ventosas y las usa de forma independiente. ¿Cómo lo hace? Imagina tener 2000 dedos. Puedes comparar su inteligencia con un gato o un perro o incluso con uno de los primates inferiores. Y los moluscos no deberían ser inteligentes. Muchas veces iba a buscar en los artículos científicos algo extraño que había visto. Y no encontraba absolutamente nada. (Ehrlich y Reed 2020)

La explicación científica no fue suficiente para conocer en profundidad la criatura que le causaba asombro y con la cual estaba estableciendo lazos de amor. Este tipo de aproximación a la realidad no logra aprehender los elementos de vinculación emocional que movilizan al conocimiento del ser amado. El amor, como las otras emociones, se conoce en el vínculo emocional y en la interacción entre los cuerpos desde un punto de vista estético. Por tanto, las descripciones de Foster tienden a ser ricas en elementos sensoriales, pues estos dan cuenta de la conexión afectiva entre los dos seres y del carácter lúdico del vínculo amoroso:

Empecé a ver cosas extraordinarias. Pueden verse picudos, pueden verse suaves. Pueden formar cuernos en su cabeza. Pueden imitar colores, texturas, patrones, pieles. ¡Es hermoso! La mayoría de las veces, se arrastra o nada. Pero de vez en cuando, forma dos patas. ¡Camina! Y va dando zancadas, caminando de forma bípeda. Pone su cuerpo en una postura extraña que parece una roca. Y luego, dos de esos brazos se mueven

lentamente debajo y así, la roca se aleja lentamente. Y luego se convierte en una anciana extraordinaria, tambaleante y fluida con un vestido. Quizás trata de imitar algunas algas moviéndose con el oleaje. Y, al mismo tiempo, se aleja lentamente. Y así es como funciona: con esa increíble creatividad para engañar. (Ehrlich y Reed 2020)

El amor, sostiene Nussbaum (2008, 2014), se caracteriza por un juego recíproco y divertido que recrea las transacciones sutiles. Esta autora explica que estos interjuegos son espacios en los que el individuo se siente seguro y se desarrolla la confianza: “Sin duda, lo más poderoso fue cuando salió de la guarida porque fue cuando supe que confiaba en mí [...] Fue un ‘confío totalmente en este humano así que saldré de la guarida y estaré tranquila’” (Ehrlich y Reed 2020).

Y, con la confianza, el individuo se entrega a experiencias lúdicas y creativas con otros seres con necesidades y deseos:

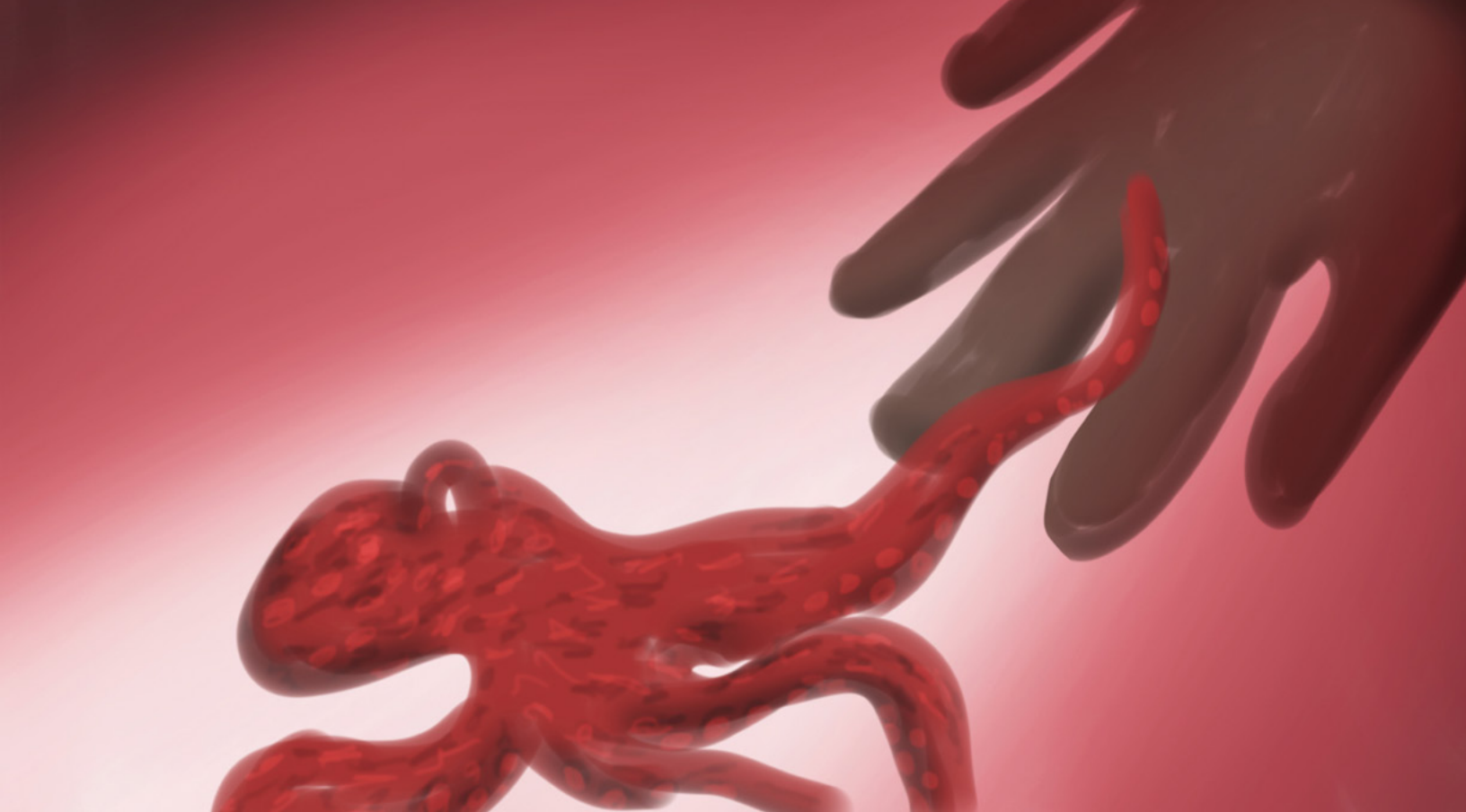
Hubo un día increíble. Un gran banco de salemas. Aguas poco profundas. De repente, salió en busca de la superficie. Al principio pensé: los está cazando. Y luego, pensé: un momento. Cuando caza, es estratégica y está muy concentrada. Este comportamiento no parece ser de caza. Me llevó mucho tiempo procesarlo. Pero no pude evitar pensar que jugaba con los peces. El juego se ve a menudo en animales sociales. Este era un animal muy asocial jugando con peces. Eso lo lleva a otro nivel. Luego perdió el interés en los peces, se apresuró, y vino hacia mí. (Ehrlich y Reed 2020)

Por su conducta exploratoria, los pulpos han logrado capacidades para aprender y adaptarse a cambios en su ambiente, esto implica que exista un alto nivel de asociación. “Esta conducta [...] es la base también de las actividades de juego” (Beltrán Guerra 2011, 53). Esta predisposición al juego les permite a estos animales, como a los humanos, la capacidad de realizar transacciones sutiles. En estas, explica Nussbaum (2008), los individuos buscan reconfortarse a sí mismos, disfrutar de su corporeidad y ser su propia fuente de consuelo. Lo que observó Foster fue el pulpo disfrutando de sus posibilidades corporales en un juego con los peces y el placer que le producía el contacto físico con el humano. La criatura marina ya no busca camuflarse; se pueden ver las protuberancias de su piel y sus ojos con las pupilas horizontales, como si tuviera los ojos entrecerrados.

Una de las actividades lúdicas de Foster y el pulpo consistía nadar juntos, uno al lado del otro. El cuerpo del pulpo se encuentra relajado. Usa sus tentáculos para impulsarse, pero no los pone rígidos, sino que los mueve lentamente para ir al ritmo de su compañero humano. En una escena, enrosca sus tentáculos y agudiza sus ventosas y se posa sobre la mano del buzo. Después, lenta pero confiadamente, se acomoda sobre su pecho. Parece un intercambio de contactos táctiles que suelen ocurrir entre buenos amigos. El sostenimiento físico es una necesidad que se ha documentado entre mamíferos. Sin embargo, en las imágenes que nos muestra Foster, parece causar enorme gratificación también en los pulpos. Finalmente, el amor tiene un componente de gratitud por el trato de afecto y la confianza depositada, que Foster reitera a lo largo de su narración.

La segunda autora expresa el amor que surge entre el pulpo y el humano, como se puede observar en la figura 4. El relato que acompaña la pintura se centró en cómo el que ama ve iluminado el objeto de su amor y en la importancia que le confiere en la propia vida.

Cuando uno siente amor por un ser, es como si constantemente lo iluminara un reflector, que permite verlo de manera destacada en medio de muchos objetos o, incluso, en la oscuridad; es esa sensación de que bajo esa luz está ese ser que te importa en la vida y que se lleva constantemente la mayor parte de tus pensamientos. Aquí represento el amor en los tradicionales rojo y rosa, que evocan el calor que te proporciona el amor. (segunda autora, 14 de diciembre de 2021)



Además, reconoce el valor intrínseco de la diferencia del pulpo desde el punto de vista de sus posibilidades perceptivas y corporales:

La parte pulpo fue pintada con la mano diestra y con pincel, dando transparencia al fondo para dar la sensación de estar en el agua, donde se ilumina a nuestro ser amado; en este caso, el pulpo. Lo humano fue pintado con los dedos de la mano no diestra (la izquierda) y en tonos grises en alusión a la incapacidad de ver en colores del pulpo, y representa la necesidad de tener contacto físico para expresar el sentimiento de amor por el otro. (segunda autora, 14 de diciembre de 2021)

La manera en la que Foster describe sus experiencias sensoriales a medida que se acerca y tiene un encuentro con el pulpo hembra transfiere a la segunda autora emociones que relaciona con el proceso de enamoramiento y surgimiento del amor que ya ha experimentado previamente. En ese caso, coincide con Burt (2002), quien sugiere que el cine tiene la capacidad de influenciar la expresión de sentimientos en su audiencia, inducida por las técnicas cinematográficas que se emplean en la construcción de la imagen entregada, en este caso, del animal.

La compasión

La compasión es “una emoción dolorosa orientada hacia el sufrimiento grave de otra criatura” (Nussbaum, 2014, 175). Nussbaum explica que esta no es una emoción exclusivamente humana y que, de hecho, la comprensión de la compasión animal nos puede ayudar a establecer nuestras limitaciones y posibilidades.

Según la filósofa, la compasión puede interpretarse dentro de una jerarquía que puede representarse en capas. La capa más interna influye en las más externas, y al revés. La primera capa consiste en el contagio conductual y emocional; se trata de un comportamiento de inquietud y angustia ante la inquietud y angustia de otro. Este evento es lo que Prinz (2007) caracteriza



Figura 4. Viviana Osorno y Alejandro Villaneda, *El amor*, 2021, ilustración digital.

como empatía: sentimos la misma emoción que otro se encuentra sintiendo. La segunda capa es el consuelo, es decir, hay una actitud de preocupación e interés por el sufrimiento del otro. Y la tercera capa es la ayuda dirigida, consistente en un comportamiento de ayuda que responde a la situación de sufrimiento del otro.

En el documental, es claro el momento en el que Foster expresa compasión por el pulpo, cuando sufre un ataque por parte de un depredador. El cineasta expresa lo siguiente, mientras se ven imágenes de cuando ocurre el evento:

Mi primer instinto fue intentar ahuyentar a los tiburones. Pero luego me di cuenta de que estaría interfiriendo con todo el proceso del bosque. Estaba fuera de la guarida, paseando cerca del borde del bosque. Vi un tiburón. El cuerpo estaba inclinado hacia adelante y rastreaba el olor. No era nada bueno. Pensé: "gracias a Dios, está a salvo". Pero fueron directo hacia esa grieta. Y al minuto siguiente, el tiburón atrapó uno de sus brazos y dio unos giros mortales. Y pude ver con claridad el trozo de brazo en su boca. Se me retorció el estómago. Y gracias a Dios pudo esconderse en esa grieta. Se movía con dificultad, despacio, estaba muy débil. Sangraba. Se oía en el agua. La guarida estaba bastante lejos. ¿Volverán los tiburones? Pensé en ayudarla a regresar a la guarida. Pero no fue necesario. (Ehrlich y Reed 2020)

En este pasaje, observamos cómo Foster empatiza con el animal. Siente visceralmente su dolor en el cuerpo cuando expresa que sintió el estómago revuelto. Además, el gesto que realiza cuando narra el evento incluye suspiros y agranda los ojos como reminiscencia del miedo que sintió cuando estaba en peligro su amada criatura. Es posible, además, que Foster se contagiara del miedo del pulpo. El cineasta empatiza con el animal en tanto imagina su situación, se introduce en su dificultad y reconoce cómo las señales de sufrimiento y dolor se inscriben en el cuerpo del animal:

Fue un alivio ver que estaba viva. Estaba tan débil que no podía adoptar los colores de un pulpo sano, así que estaba blanca. Y me preocupaba cómo se alimentaría. [Abre una concha con una navaja]. Al interferir en la vida de los animales, cruzas un límite. Pero mis sentimientos por ella me abrumaban demasiado. No creo que haya ayudado. Estaba en la parte trasera de la guarida. No se movía mucho. (Ehrlich y Reed 2020)

Nussbaum (2008) sugiere que la imaginación moral ocupa el rol de crear un puente que nos acerca a un individuo sufriente distante. En este proceso, se humaniza la criatura y se crea la posibilidad de apego, de acuerdo con la filósofa. A Foster le urgía saber cómo estaba su amiga, pues tenía miedo de perderla. Su presencia había llenado su vida de alegría: "La visitaba todos los días para ver que estaba bien, preguntándome: ¿es el último día? ¿No la veré?" (Ehrlich y Reed 2020).

Observamos también cómo Foster muestra una actitud de inquietud frente al sufrimiento de su amiga, valora su situación como de gravedad y tiene la creencia de que lo que atraviesa no ha sido debido a sus elecciones, sino que ha venido de afuera. Nussbaum (2014) sugiere que estos dos juicios: la gravedad y la no culpabilidad, son constituyentes de la compasión. Por último, el cineasta tiene una intención de ayuda dirigida: quiere ahuyentar a los tiburones, llevar al pulpo herido a su guarida para protegerla del peligro y alimentarla.

A través de la imaginación, el compasivo logra identificarse con el sufriente pensando activamente en las condiciones que comparte con la criatura que sufre: siente que se le parece y que sus condiciones o posibilidades de vida le son similares (Nussbaum 2014): "Y me dio una extraña tranquilidad el saber que podía superar esa increíble dificultad. Y sentí que, en mi vida, yo superaba otras dificultades. De una manera extraña, nuestras vidas se reflejaban" (Ehrlich y Reed 2020).

El cineasta, incluso, extiende, mediante la imaginación posicional y moral, la similitud de posibilidades a las condiciones que compartimos todos los seres vivos: la corporalidad, la vulnerabilidad y la mortalidad:

Me sentí muy vulnerable. Como si lo que le pasó a ella me hubiera pasado a mí de alguna manera. Y luego sentí, psicológicamente, que estaba sufriendo un tipo de desmembramiento. Empecé a pensar en mi propia muerte y en mi propia vulnerabilidad. Me preocupaba mi familia, mi hijo. (Ehrlich y Reed 2020)

Nussbaum (2014) explica que en la eudaimonía la persona compasiva siente que los sufrientes son importantes o cuentan en su propia vida: la compasión contempla el mundo del otro desde una perspectiva personal y de alguna manera sentimos que nosotros podríamos estar en su lugar. En la compasión, el objeto pasa a ser considerado parte del esquema de fines del compasivo: “Me preocupaba mi familia, mi hijo. Nunca había sido demasiado sentimental con los animales. Noté que estaba cambiando. Ella me enseñaba a ser empático con otros. En especial, con criaturas silvestres” (Ehrlich y Reed 2020).

Observamos, entonces, que Foster se pone en el lugar del pulpo y se siente tan similar a ella que no puede evitar imaginar qué pasaría si a él mismo o su hijo les ocurriera algo parecido. El cineasta ve, desde una perspectiva personal, la situación por la que atraviesa el animal.

Nussbaum (2014) propone que la capacidad de compasión a través de este tipo de ejercicios imaginativos morales facilita el proceso de extender los lazos de amor hacia objetos más lejanos a lo largo de la vida, de tal forma que se conciben a los otros como parte del mismo grupo, de la misma humanidad e, incluso, como parte de un rango más amplio de formas de vida.

Lentamente, empiezas a preocuparte por todos los animales. Incluso los animales más diminutos. Te das cuenta de que cada uno de ellos es muy importante. Sientes cuán vulnerables son las vidas de los animales. Y, de hecho, cuán vulnerables son las vidas en este planeta. Mi relación con el bosque marino y sus criaturas se profundiza semana tras semana, año tras año. Entrás en contacto con un lugar silvestre y te habla. Su lenguaje es visible. Me enamoré de ella, pero también de la increíble naturaleza que representaba y de cómo me cambió. Me enseñó a sentir que somos parte de ese lugar, no visitantes. Hay una gran diferencia. (Ehrlich y Reed 2020)

El amor transformó a Foster, quien a través de su “concentración en un objeto mediante una figuración imaginativa o una atención sensorial espesas” (Nussbaum 2008, 91), elementos clave de la experiencia emocional, logró extender su capacidad de vincularse con seres muy distantes. Además, logró crear círculos de interés (Nussbaum 2014), es decir, espacios en los que se nos hace posible adquirir consciencia sobre nuestra vinculación con otros seres y cómo estos se relacionan con nuestro propio bienestar, mediante el reconocimiento de su valor intrínseco. Al final del documental, aparece el siguiente epílogo: “Craig sigue buceando todos los días, pero ya no nada solo. Cofundó el proyecto Sea Change, una comunidad de buzos que dedican su vida a la protección del bosque de algas kelp” (Ehrlich y Reed 2020).

La segunda autora enfatiza en su expresión de la compasión cómo se conecta con el impulso de proteger a un ser amado, mediante su representación en el interior de una burbuja, como se observa en la figura 5, y en la descripción de esta:



V
V

Figura 5. Viviana Osorno y Alejandro Villaneda, *La compasión*, 2021, ilustración digital.

El sentimiento de la compasión se refleja en esa sensación de querer que no le pase nada malo al ser que nos importa; por eso, es como si quisiéramos meterlo en una burbuja que podamos sostener y llevar a todos lados para impedir que cualquier evento desafortunado ocurra y dañe a ese ser que nos produce ese sentimiento de compasión. En este caso, escogí los azules, que permiten ver el contraste de esa burbuja que protege al pulpo de su entorno azul más profundo, lleno de misterios y posibles peligros que hay en el océano. La burbuja y el pulpo que representan lo humano están pintados con pincel y la mano que sostiene al pulpo dentro de la burbuja está pintada con la mano izquierda en tonos grises, como posiblemente lo ve el pulpo. (segunda autora, 14 de diciembre de 2021)

El sentimiento de protección que se detona evidencia la capacidad que tiene el cine de motivar la reacción. En los casos de ayuda dirigida que va asociada a la compasión, el cine se vincula a una dimensión ética, pues puede confrontarnos con un tipo de conflicto particular de carácter político. Esto ocurre porque el tratamiento que se les da a los animales a través de las pantallas, como en el documental analizado, puede chocar con una cultura extractivista que depende de la explotación animal (Burt 2002). Por eso, Macdonald (2013) describe el cine como una forma de negociación entre el mundo natural y los significados que los humanos le damos a este, que puede llegar a desempeñar un papel transformador en relación con los impactos que causamos en los ecosistemas.

La aflicción

Cuando Foster recuerda la última vez que él y el pulpo tuvieron contacto físico, su rostro denota una profunda tristeza: se le quiebra la voz, hace un largo silencio, traga saliva, las comisuras de los labios se inclinan hacia abajo y, después, los tensa hacia dentro. Los ojos brillan y es inminente que las lágrimas broten. En ese momento, el cineasta muestra la emoción que se encuentra calibrada a la pérdida: la aflicción (Prinz 2007).

En esta, se conciben los objetos importantes como perdidos o como desaparecidos de la propia vida (Nussbaum 2014). Foster recuerda su dolor cuando su amiga fallece:

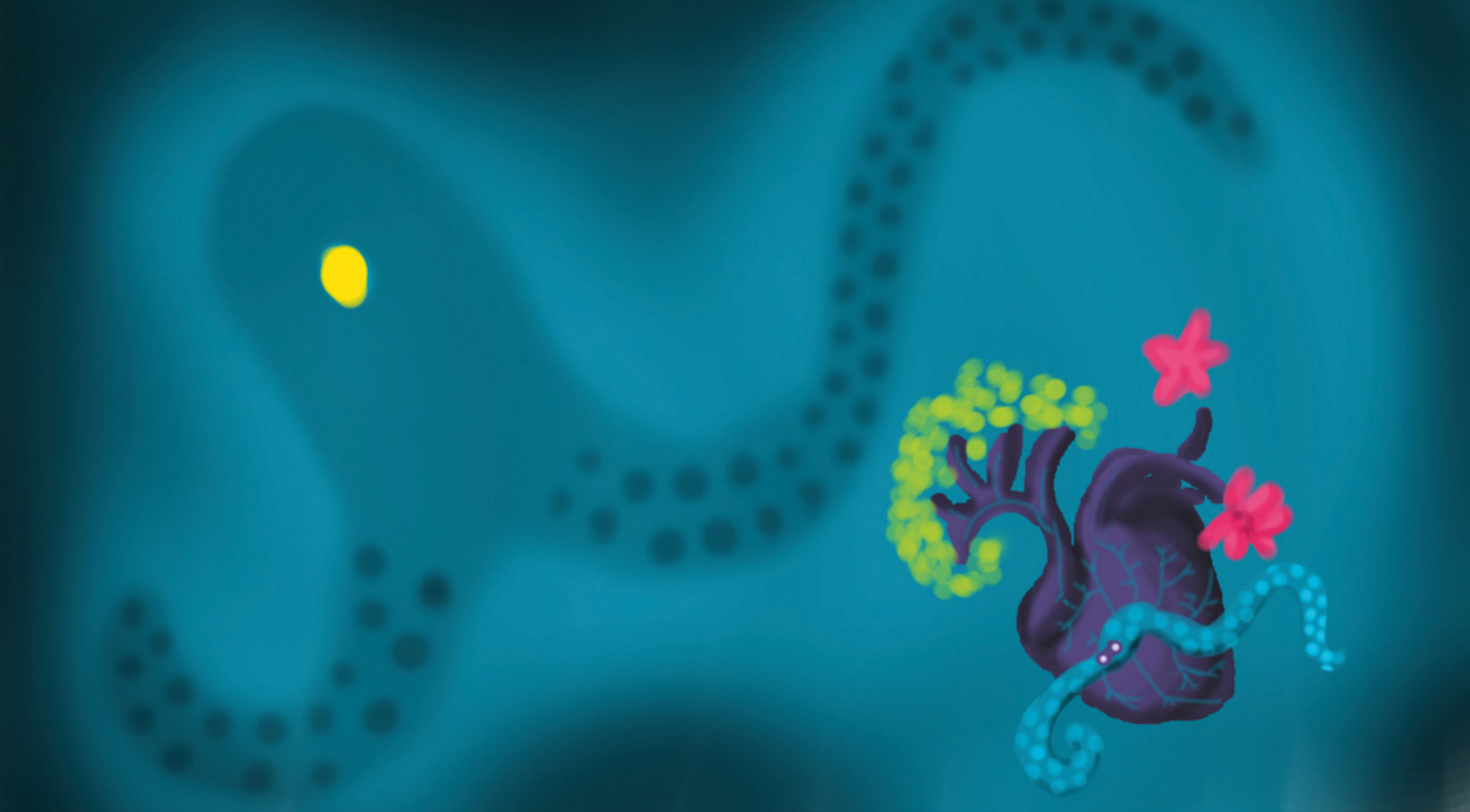
Estaba muriendo lentamente y calculaba vivir hasta el momento exacto de la eclosión de los huevos. Fue un golpe muy duro para mí. Un invertebrado, básicamente un molusco, sacrificaba su propia vida por sus crías. Eran diminutos y fueron hacia la columna de agua. Eran cientos de miles. Y luego vi que se arrastró fuera de la guarida, apenas con vida. Los peces se alimentaban de ella. Muchos carroñeros se acercaron. Fue desgarrador. Una parte de mí solo quería abrazarla y alejarlos. Pero no lo hice. Al día siguiente, vino un gran tiburón. Y se la llevó al bosque brumoso. [Silencio]. Suelo ir a menudo al lugar de su guarida principal. Floto y siento su presencia. Claro que la extraño [Se le corta la voz]. (Ehrlich y Reed 2020)

Foster baja la mirada y se queda en silencio. El gesto aflitivo es notable: baja la mirada y sus labios se tensan. La reminiscencia de la pérdida revive el dolor. Con el tiempo, se va formando un distanciamiento afectivo que hace que los pensamientos de aflicción cambien y se hace posible canalizar la emoción mediante el asombro, la reciprocidad y la compasión (Nussbaum 2008, 2014). Para el cineasta, la reciprocidad ocurrió cuando quiso compartir todos sus aprendizajes con su hijo: el asombro cuando vieron, juntos, un diminuto pulpo e imaginaron que era una de las crías de la amiga de Foster; y la compasión se encuentra implícita porque Foster, así como el cefalópodo, tienen hijos. A continuación, la narración de Foster:

Una de las cosas más emocionantes fue llevar a mi hijo, caminar por la orilla y mostrarle las maravillas de la naturaleza, los detalles y su complejidad. La naturaleza me dio mucho y ahora yo podía devolver algo. Tenía mucha energía para entregar. Ahora es como un pequeño biólogo marino. Sabe mucho. Es un nadador increíble. Y a medida que crece, parece que le gusta más y más. Veo cómo desarrolla un fuerte sentido de sí mismo, una confianza increíble, y, lo más importante, cuidado. Y pasar miles de horas en la naturaleza le enseñan eso a un niño. Unos meses después de que ella murió, encontró un pequeño pulpo. No es frecuente ver a un animal tan pequeño. Tienen hasta medio millón de crías. Solo unos pocos sobreviven. Así que es un camino bastante difícil. Pero es su estrategia: vive rápido, muere joven. Nos imaginamos que podría ser una de sus crías. Era del tamaño correcto. Lo disfruté mucho, pensé: aquí está. (Ehrlich y Reed 2020)

La primera autora relaciona el tipo aflitivo que aparece en el documental con la finalización de un proceso psicoanalítico. Su expresión, como se puede observar en la figura 6, se relaciona con uno de los componentes de la definición de emoción de Nussbaum (2008): el florecimiento de sí mismo. El relato de asociación libre de la primera autora dice así:

La aflicción subsiguiente al encuentro me hace sentir lo que siento cuando pienso en mi psicoanálisis. Después de diez años, en los próximos días, finalizaré. Voy a extrañar a mi maestra psicoanalista, quien, con su habilidad tentacular para explorar los lugares más profundos de mi psiquis, me cambió. Y aunque no vaya a estar, siempre estará ahí: hablará conmigo y me dirá cómo abordar las vicisitudes de la vida. Florecí como humana por ella, como Foster floreció con el pulpo. Y el pulpo también floreció. Logró su realización en tanto pulpo. Vivirá en la naturaleza, en el agua, en el corazón de Foster. Tal como mi proceso psicoanalítico vivirá en mí. Tristeza alegre, nostalgia. (primera autora, 8 de diciembre de 2021).



V
V

Figura 6. Elsa María Beltrán-Luengas y Alejandro Villaneda, *La aflicción*, 2021, ilustración digital.

El contagio emocional por parte del espectador en relación con la tristeza de Foster afecta en el cuerpo. De manera involuntaria, se nos hace un nudo en la garganta y nos arden los ojos. Empatizamos con la pérdida de Foster. No es una emoción que nos resulte ajena, pues todos hemos tenido que afrontar pérdidas. En el texto reflexivo de la primera autora, vemos que también se encuentra cursando un duelo, lo cual hace que la aflicción aflore con mayor facilidad. Y, en su ilustración, observamos cómo se resalta el valor intrínseco del objeto perdido, pues el pulpo, que simboliza también su proceso psicoanalítico, aparece como una sombrilla que cobija toda su existencia.

La dinámica sensorial (Podalsky 2011), compuesta por la narrativa de Foster que combina sus gestos aflictivos y las imágenes de su hijo y las crías de pulpo, lleva inscrita la esperanza de inclusión de la otredad. La reminiscencia de la pérdida de objetos valiosos que se registran en las sensaciones relacionadas con la tristeza se constituye en una invitación a reconocer el valor intrínseco de esas otredades, toda vez que nos recuerda cómo se siente perder un objeto único e irrecuperable. De hecho, Burt (2002) refuerza esta perspectiva al proponer que, cuando el cine presenta la muerte de un animal no humano, evoca la cuestión de la pérdida en la medida en que sitúa a aquel en una red de parentesco asociada a nuevas formas de afinidad entre seres vivos distantes.

Conclusiones

Nuestra propuesta tuvo como objetivo comprender, en un primer nivel de análisis, el vínculo emocional que surgió en el encuentro entre Foster y el pulpo mediante la descripción de cómo fueron evolucionando emociones concretas y diferenciadas. En un segundo nivel de reflexividad, buscamos plasmar en una pintura y en un texto reflexivo cómo la propuesta audiovisual se convirtió en un dispositivo artístico que conecta con nuestras propias experiencias emocionales previas, para pensar cómo el arte puede movilizar hacia la toma de posturas políticas que faciliten la inclusión de la diferencia.

En este marco, observamos cómo el vínculo emocional que ocurre entre el cineasta y el pulpo se caracteriza por la emergencia del miedo, el asombro, el amor, la compasión, el amor y la aflicción. Para esto, fue necesario que Foster decidiera romper sus hábitos y abrirse al encuentro.

El miedo se puede convertir en una emoción política, toda vez que obstruye el pensamiento y la apertura a la otredad; tiende a ser excluyente; sin embargo, puede desaprenderse, como nos muestra el documental. Esta transformación es mediada por el asombro, que consiste en una emoción muy ambigua debido a que tiene características de miedo y, al mismo tiempo, suscita fascinación. Foster y el pulpo se dieron la oportunidad de tomar el camino de la curiosidad y esto abrió la posibilidad de conocimiento mutuo mediante la conexión emocional que ocurre, se inscribe y se manifiesta en los cuerpos de uno y de otro. En ese proceso de conocimiento del otro, surgen el amor y la compasión.

El amor es una emoción que impacta el terreno de la justicia. En ese sentido, la capacidad de amar puede considerarse pública, en tanto puede establecer vínculos entre emociones y principios políticos, pues propicia el reconocimiento de los otros como seres con quienes compartimos condiciones similares (Nussbaum 2014), como le sucede a Foster con el pulpo.

Por su parte, la compasión incluye un pensamiento que puede eliminar las barreras creadas por las divisiones sociales y por la jerarquización de la vida. Como sugiere Nussbaum (2014), la causa a la que hoy por hoy se dedica Foster forma un círculo de interés basado en la compasión por la naturaleza marina.

El epílogo es la aflicción, pues en ella se hace evidente el dolor de la pérdida de un objeto cuyo valor intrínseco es reconocido por el sujeto. Es triste la pérdida de seres únicos que habitan nuestro planeta, como es triste la pérdida de la amiga de Foster.

Ahora bien, en el nivel de la reflexividad que elaboraron los autores mediante su aproximación estético-emocional y expresiva al documental, podemos decir que el medio audiovisual tiene la capacidad de provocar empatía en estos espectadores. Tanto en su expresión a través de la pintura como en los textos reflexivos desarrollados, es claro que conectaron con experiencias personales de ruptura de hábitos, miedo, asombro, amor, compasión y aflicción. Esto nos permite aproximarnos a cómo las artes ofrecen una vía para la elaboración emocional y la reflexión de manera que estas permitan recrear experiencias emocionales concretas que fomenten la creación de lazos de amor entre seres diferentes, como lo propone Nussbaum (2014).

En ese sentido, es posible detonar este tipo de procesos de reflexividad a partir del cine que se anclan en el afecto. Esto se puede llevar a cabo a partir de la sensación y narrando, en primera persona, percepciones, reminiscencias y evocaciones de la experiencia cinematográfica vivida, para identificar emociones concretas. La categoría de emoción facilita la operacionalización de este proceso, en virtud de que cada emoción tiene una identidad definida que está calibrada a estímulos específicos. De esta manera, podemos ser conscientes de los objetos que nos son importantes y del tipo de estímulo que nos moviliza internamente, como la pérdida, el peligro o la satisfacción de un deseo. Esto nos puede motivar a imaginar cómo siente la otredad, lo cual es conducente a la creación de vínculos eudaimonistas con seres que nos aparecían antes como distantes.

El análisis y el proceso de reflexividad estético-emocional y expresivo propuesto por los autores fue posibilitado por un diálogo entre disciplinas y biografías distintas. La antropología le apostó a analizar el vínculo emocional humano-animal mediante el uso de categorías sociales, como la simbología corporal de las emociones, y propuso directrices para registrar el proceso reflexivo de los autores. La biología se articuló para dar mayor solidez a la expresión de las emociones en los cuerpos mediante aportes concretos de anatomía comparada y convergencia evolutiva.

Finalmente, el diseño potenció el proceso reflexivo de los autores, pues dio pautas precisas para la expresión emocional a través de las pinturas y de los textos reflexivos. De esta manera, permitió una reinterpretación desde una experiencia estético-emocional que resulta fiel a las postulaciones de la etnografía multiespecies y sensorial.

[NOTAS]

1. Original en inglés. La traducción para todos los apartados citados fue tomada de los subtítulos en español que ofrece Netflix.

[REFERENCIAS]

- Beltrán Guerra, Jaime Alfonso. 2011. "Estado del arte sobre el sistema nervioso del pulpo desde la perspectiva de la morfología humana". Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/9558>.
- Birke, Linda y Luciana Parisi. 1999. "Animals, Becoming". En *Animal Others: On Ethics, Ontology, and Animal Life*, 55-73. Nueva York: State University of New York Press.
- Burt, Jonathan. 2002. *Animals in Film*. Londres: Reaktion Books.
- Corbin, Juliet y Anselm Strauss. 2008. *Basics of Qualitative Research. Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Despret, Vinciane. 2021. De agentes secretos a la interagencia. En *Simbiología: Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*, 1-27. Buenos Aires: Centro Cultural Kirchner. <https://cck.gob.ar/de-agentes-secretos-a-la-interagencia-por-vinciane-despret/12135/>
- Ehrlich, Pippa y James Reed. *Mi maestro el pulpo*. 2020; Sudáfrica: Netflix, 2020. Documental.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.
- Giraldo, Omar Felipe e Ingrid Toro. 2020. *Afectividad ambiental*. México: Universidad Veracruzana.
- Godfrey-Smith, Peter. 2016. *Other Minds. The Octopus, the Sea, and the Deep Origins of Consciousness*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Haraway, Donna. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press.
- Hochner, Binyamin. 2004. "Octopus Nervous System". <http://www.octopus.huji.ac.il/site/articles/Hochner-2004.pdf>.
- Johnson, Mark. 1993. *Moral Imagination: Implications of Cognitive Science for Ethics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kirksey, S. Eben. 2014. *The Multispecies Salon*. Durham: Duke University Press.
- Kirksey, S. Eben y Stefan Helmeich. 2010. "The Emergence of Multispecies Ethnography". *Cultural Anthropology* 25, n.º 4: 545-576. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01069.x>.
- Lapworth, Andrew. 2015. "Habit, Art, and the Plasticity of the Subject: The Ontogenetic Shock of the Bioart Encounter". *Cultural Geographies* 22, n.º 1: 85-102. <https://doi.org/10.1177/1474474013491926>.
- Le Breton, David. 2004. *Les passions ordinaires: Anthropologie des émotions*. París: Éditions Payot & Rivages.
- Macdonald, Scott. 2013. "The Ecocinema Experience". En *Ecocinema Theory and Practice*, editado por Stephen Rust, Salma Monani y Sean Cubitt, 17-42. Nueva York: Routledge.
- Nussbaum, Martha C. 2006. *El ocultamiento de lo humano*. Traducido por Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires: Katz.
- Nussbaum, Martha C. 2008. *Paisajes del pensamiento*. Traducido por Araceli Maira. Barcelona: Paidós.
- Nussbaum, Martha C. 2014. *Emociones políticas*. Traducido por Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós.
- Odum, Eugene Pleasants. 2006. *Fundamentos de ecología*. Traducido por Carlos Gerhard Ottenwaelder. México: Cengage Learning.
- Pink, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. Thousand Oaks: Sage.
- Podalsky, Laura. 2011. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Prinz, Jesse J. 2007. *The Emotional Construction of Morals*. Oxford: Oxford University Press.
- Sherman, Gary D. y Jonathan Haidt. 2011. Cuteness and Disgust: "The Humanizing and Dehumanizing Effects of Emotion". *Emotion Review* 3, n.º 3: 245-251. <https://doi.org/10.1177/1754073911402396>.
- Smaill, Belinda. 2016. *Regarding Life: Animals and the Documentary Moving Image*. Albany: State University of New York Press.
- Starosielski, Nicole. 2012. "Beyond Fluidity: A Cultural History of Cinema Under Water". En *Ecocinema Theory and Practice*, editado por Stephen Rust, Salma Monani y Sean Cubitt, 149-168. Nueva York: Routledge.
- Thys, Tierney M. 2020. "Exploring Eight-Armed Intelligence Through Film". *Animal Sentience* 26, n.º 27. <https://doi.org/10.51291/2377-7478.1658>.
- Vasalou, Sophia. 2015. *Wonder: A Grammar*. Nueva York: Suny Press.
- Zylinska, Joanna. 2009. *Bioethics in the Age of New Media*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.