

EN EL LUGAR DEL BURRO. LA SUBJETIVIDAD DEL ANIMAL NO HUMANO Y LA PERSPECTIVA ANTIESPECISTA EN EO

ENRIC BURGOS

INTRODUCCIÓN. EL GIRO ANIMAL Y SU HUELLA EN EL AUDIOVISUAL

En lo que llevamos de siglo, el mundo académico está asumiendo decididamente el reto que supone el denominado *giro animal*. Bajo el transdisciplinar paraguas de los *Human-Animal Studies*, la concepción heredada de la animalidad y las relaciones que mantenemos con el resto de animales están siendo cuestionadas. Pese a la variedad de enfoques, se detecta en las distintas investigaciones un mismo interés, a saber, el de alejarse de la valoración de los animales no humanos como objetos —la cartesiana *machina animata* desprovista de cognición, emoción y conciencia— para apreciarlos en tanto que sujetos. El reconocimiento de esta subjetividad, como ya apuntó von Uexküll (2014 [1909]) y ha desarrollado recientemente Yong (2022), comporta la consideración tanto del mundo interior subjetivo del ser (*Innenwelt*) como de su propia manera de experimentar el mundo

que le rodea (*Umwelt*), ese mundo compartido —o *more-than-human world* (Abram, 2017: 37)— que viven, contemplan y construyen y en el que no son accesorios sino agentes. La asunción de la subjetividad del animal se presenta, así, como fundamental en el propósito de abandonar la excepcionalidad humana y establecer una ontología general en la que todas las criaturas queden incluidas.

El análisis del discurso audiovisual es uno de los campos que más está contribuyendo a la causa antiespecista. No en vano, como advierten quienes vienen dedicándose al asunto (Burt, 2002: 15; Pick, 2011: 3 y 2015; Saft, 2014: 212; Malamud, 2017), la producción audiovisual no solo puede reflejar sino también ayudar a transformar nuestras relaciones con otros animales. De acuerdo con estudios como los mencionados, para procurar esta transformación conviene romper con las maneras antropocentristas de representación de los animales no humanos. Así, ha de cuestionar-

se la tendencia estereotipada a presentarlos como mercancía, mascotas terapéuticas, bestias indómitas que nos amenazan (Koilybayeva, 2023: 4, 7) o, por el contrario, como seres inferiores que necesitan nuestra ayuda (Freeman y Tulloch, 2013: 117). Igualmente, y siguiendo a Pick (2013: 177), resulta apropiado abandonar la antropomorfización caricaturesca y la sensiblería que se alejan del animal real así como el recurso a la criatura como mero apoyo para reforzar las identidades y tramas humanas. Y, en última instancia, cabe superar la reducción del animal a objeto espectacular disponible para ser consumido por la mirada humana (Malamud, 2010: 7; Adams, 2010: 88).

Frente a este hábito voraz se plantea la necesidad de explorar nuevas ecologías de las imágenes. En esta línea se sitúa el cine vegano (Pick, 2018: 28) y su apuesta por un abordaje fílmico que reemplace el placer del consumo por el amor que despierta el animal al que se le permite estar y ser frente a la cámara, sin imponerle una narrativa más apetecible para los ojos humanos, como también sugiere Fijn (2007: 306) al apostar por la aproximación observacional. La propuesta de Pick confluye en líneas generales con el cine de la lentitud (*cinema of slowness*) que defiende McMahon (2019) y que facilitaría el acceso del público al mundo propio del animal no humano, ese mundo que puede desplegarse en la pantalla si no es forzado por el exigente tempo y las estructuras causales y lineales del relato convencional (McMahon, 2019: 8, 20). Conviene destacar también, siguiendo a Fijn (2007: 306) y a Reijnen (2023: 7-8), que estos diferentes planteamientos predisponen a un estilo de filmación más háptico y derivan en películas que priman lo sensorial frente a lo verbal en su afán por dar voz a la criatura no humana.

Sin negar la viabilidad y plausibilidad de estos enfoques que abogan por procedimientos próximos a los del documental etnográfico, surgen otras propuestas más permisivas con el discurso audiovisual dominante. Contemplando la corrupción de la naturalidad del animal que toda captación fílmica comporta, Burt (2002: 165-166) remarca que el potencial ético de la imagería animal no está necesariamente en función de su valor de verdad. Independientemente del grado de artificialidad de la representación, el film puede suponer una vía de entrada a nuestra conexión con el mundo natural (Burt, 2002: 47) y una confirmación de la importancia moral de los vínculos entre lo humano y lo animal (Burt, 2002: 22). En otras palabras, determinados modelos imaginativos —especulativos— pueden apuntar hacia un horizonte compartido entre todos los animales capaz de trascender la excepcionalidad humana (Malamud, 2017), de cambiar la actitud del público y motivarlo a la acción (Finn, 2023). Esta tendencia opta, así, por no desestimar el recurso a convenciones cinematográficas que propicien la proyección empática del público, pese a que con ello se pueda correr el riesgo de caer en cierta antropomorfización sentimentalista.

La aportación del ámbito del audiovisual a las reivindicaciones animalistas no queda reducida a la reflexión teórica. En los últimos años se han multiplicado los films que exploran otras formas de abordar a los animales no humanos y tratan de reflejar un mundo que también les es propio. El auge —siempre relativo— de este tipo de películas se ha manifestado principalmente en la no ficción y con obras centradas en la cotidianeidad del animal —y más concretamente, del domesticado—. Cabría mencionar aquí documentales como *Kedi* (*Gatos de Estambul*) (Kedi, Ceyda Torun, 2016), *Stray* (Elizabeth Lo, 2020), *Space Dogs* (Elsa Kremser y Levin Peter, 2020) y los dos títulos que más han despuntado por la radicalidad de su propuesta y la repercusión que han tenido, especialmente en el ámbito académico: *Vaca* (Cow, Andrea Arnold, 2021) y, sobre todo, *Gunda* (Victor Kossakovsky, 2020). Ambos films han sido destacados por visibilizar a los animales de granja con una nueva mirada (Porter, 2023a) y por su aportación a una tendencia emergente en el *ecocinema* que presenta a los animales como sujetos sociopolíticos e insta al público a re-

flexionar sobre las jerarquías de nuestra cultura (Schultz-Figueroa, 2022). Asimismo, la retórica de estos documentales se ha vinculado con los principios del cine vegano (Reijnen, 2023: 9) y del ya mencionado cine de la lentitud (Hoffmeister, 2022: 21-23), incidiéndose en las posibilidades de una aproximación filmica en la que la comunicación a través de los sentidos desplaza a la palabra.

Los intentos de alcanzar otra mirada cinematográfica hacia los animales están siendo más tímidos en la ficción. No es solo que el número de largometrajes que podamos traer a colación sea menor, sino que, por lo general, el grado de experimentación y la contundencia de sus mensajes son también inferiores a los de los documentales comentados. Aun así, cabría destacar títulos como *Spoor (El rastro)* (Pokot, Agnieszka Holland y Katarzyna Adamik, 2017) o el film de animación *Las vidas de Marona* (L'extraordinaire voyage de Marona, Anca Damian, 2019). Ambos, no obstante, han quedado a la sombra de *Okja* (2017), película dirigida por Bong Joon-Ho, distribuida por Netflix y que cuenta en su reparto con actores como Tilda Swinton, Jake Gyllenhaal o Paul Dano. La buena acogida de *Okja* se ha traducido en un notable interés investigador que ha tratado la crítica a la globalización capitalista que esgrime el film (Jin, 2019; Lee, 2020: 115-138), ha vinculado esta globalización con las diferentes formas de opresión que *Okja* denuncia (Uzuner, 2020; Lee, 2022), ha analizado su ataque a la industria cárnica y su defensa de los derechos animales (Imanjaya, Amelia y Meilani, 2021) y ha abordado el tipo de relación entre especies que el film propone (Oh, 2022), prestando atención a cómo representa cinematográficamente la subjetividad del animal (Koilybayeva, 2022).

Más recientemente llega a las pantallas *Eo* (Io, 2022), el largometraje del veterano Jerzy Skolimowski que sigue las andanzas del burro que da nombre a la película. La cinta sobresale por el inusitado protagonismo que concede al asno, por la rotundidad de su antiespecismo y por una propuesta formal heterodoxa que explora distintas

maneras de representar el animal no humano y su mundo propio. El relativamente reciente estreno de *Eo* explica que la literatura académica sobre el film sea escasa. En efecto, hasta el momento solo podemos encontrar algunas reseñas significativas (Coy, 2023; García Serrano, 2023; G'Sell, 2023; Porter, 2023b), el artículo en el que Couchot (2023) contrasta *Eo* con la mirada antropocentrista que ha presidido la historia del cine y la interesante contribución de Mouton (2024), dedicada a la comparativa entre el *Eo* y *Al azar de Baltasar* (Au hasard Balthazar, Robert Bresson, 1966), la cinta que sirvió de inspiración al director polaco (Skolimowski, 2023).

EO SOBRESALE POR EL INUSITADO PROTAGONISMO QUE CONCEDE AL ASNO, POR LA ROTUNDIDAD DE SU ANTIESPECISMO Y POR UNA PROPUESTA FORMAL HETERODOXA QUE EXPLORA DISTINTAS MANERAS DE REPRESENTAR EL ANIMAL NO HUMANO Y SU MUNDO PROPIO

Las sugerentes peculiaridades del largometraje de Skolimowski y la exigua atención académica que ha recibido nos animan a convertirlo en nuestro objeto de análisis y a fijarnos el propósito de dilucidar cómo toma la subjetividad del animal como piedra angular para articular su alegato anti-especista. Guiados por este objetivo, procederemos a desentrañar las diversas formas con las que la película remarca la condición de sujeto del asno, valorando el giro de la mirada que dispone al rehuir la reificación espectacular del burro y aproximándonos a su retrato del *Umwelt* y el *Innenwelt* del protagonista. Para ello, recurriremos a la propuesta de análisis textual de Marzal y Tarín (2007: 46-53) y abordaremos diversos pasajes clave de *Eo* centrándonos en sus recursos narrativos y expresivos y considerando, sobre todo, los componentes del plano, el montaje y las relaciones entre sonido e imagen.

A OJOS DEL BURRO: EL PROTAGONISTA, LOS HUMANOS Y LA INVERSIÓN DE LA MIRADA

La primera cuestión destacable de *Eo* es el tipo de protagonismo que concede al burro. Es él quien vertebra la laxa y episódica narrativa de una singular *road movie* que se encarga de seguir sus pasos y en la que los humanos con los que coincide van quedando atrás. Por mucho que *Eo* retrate los conflictos entre las personas y sus miserias, la película adopta el punto de vista del asno y trasciende el habitual recurso al animal como vía para revestir historias protagonizadas por humanos. Es más, podemos incluso mantener que *Eo* subvierte esta tendencia haciendo pivotar la presencia humana en torno a la figura central del burro y enfatizando en numerosas subtramas la clase de relación que las personas establecen con él (y/o con otros animales).

Por lo general, los humanos salen malparados en la plasmación del trato que dispensan al animal y solo un par de personas se salvan de la quema. Por una parte, el sacerdote que habla con *Eo* y le confiesa su culpa de haber comido salami de burro mientras comparte con él el habitáculo para animales de la furgoneta en la que viajan. La conexión entre ambos, no obstante, es efímera y el équido decide pronto seguir su camino sin él. Por otra parte, y muy especialmente, Kasandra, su dulce compañera en el circo que lo trata con cariño y único personaje que reaparecerá en la película con su visita al santuario en el que reubican al asno, así como con los recuerdos de *Eo* en los que brota la imagen de la joven.

La mayoría de las interacciones entre humanos y *Eo* que el film recoge, en cambio, van destinadas a denunciar diferentes actitudes que nuestra cultura ha normalizado y que manifiestan la voluntad humana de dominio sobre otras especies. El protagonista aparece, así, utilizado como bestia de carga, como víctima de maltrato, como ser al que no se le permite vagar libremente y ha

de ser apresado, como mercancía estabulada y transportada, como instrumento terapéutico para niños con diversidad funcional o como objeto espectacular dedicado a satisfacer la mirada humana¹. La censura del comportamiento humano llega a alcanzar al colectivo animalista que, con sus reivindicaciones en contra del uso de animales en el circo, alejan a *Eo* de la vida que llevaba junto a su estimada Kasandra.

La mordaz crítica a la protesta animalista que desliza Skolimovski aboca la película a un paradójico cuestionamiento de sí misma. No en vano, la pretensión de *Eo* de ponernos en el lugar del asno podría incurrir en el mismo error que el de esos defensores de los animales que se arrojan el derecho de hablar por quienes no tienen voz. Asimismo, y si atendemos a la demanda concreta de los militantes en la escena, ¿no puede el film que estamos viendo —a fin de cuentas, un recreo para el ojo humano— comportar una explotación del rendimiento espectacular del animal paralela a la que se lleva a cabo en el circo? Para abordar esta cuestión nos remitiremos en primera instancia a la escena con la que arranca la película.

Teñidos de un intenso rojo por el filtro de color y marcados por una luz estroboscópica, los planos iniciales del film permiten apreciar el rostro de Kasandra junto a *Eo*. Este yace patas arriba, como si estuviera muerto. La joven reacciona asustada, mientras acaricia al burro y pronuncia su nombre. Los planos cortos, el montaje discontinuo y una tenebrosa ambientación musical dominada por las frecuencias graves de los vientos aumentan la tensión. En medio de tanta confusión visual vemos a Kasandra insuflando aire a través de la boca de *Eo*. Segundos después, el burro se retuerce rápidamente sobre su lomo y se pone de pie. En ese instante, un plano general —desprovisto ya de la luz intermitente y del filtrado en rojo— sitúa a *Eo* en el centro del encuadre, enfocado por la luz de un cañón. Mostrando al público que aplaude en las gradas, el siguiente plano nos descubre que hemos estado asistiendo a un número de circo.

Al fundir la representación circense con la cinematográfica en los primeros compases de su película, Skolimovski da cuenta de la encrucijada en la que se sitúa y del riesgo de utilización espectacular del animal que acecha al reto que asume, a saber, el de adentrarnos en el mundo de su protagonista.

Diversos pasajes confirmarán que el film consigue esquivar dicho riesgo, pero juzgamos oportuno dirigirnos ahora a una escena del ecuador de la cinta en la que el burro presencia un partido de fútbol y que, en nuestra opinión, es la que mejor ilustra el giro de la mirada que la película pretende.

Una panorámica horizontal tomada desde el interior del campo nos introduce en el enfrentamiento deportivo para finalizar con un plano general de los bancos en los que un grupo de aficionados anima a su equipo. Un *zoom in* apunta hacia la parte del encuadre por la que aparece el burro, que se sitúa detrás de los hinchas. Un plano entero en contrapicado de Eo mirando al terreno de juego (imagen 1) lo erige en espectador de un acontecimiento en el que ahora son los humanos y sus destrezas los exhibidos. La escena no se limita a invertir los papeles que la escena inicial asignaba, sino que va más allá haciendo gala de ese humor ácido que salpica el film en determinados momentos. El árbitro señala penalti y un jugador se dispone a ejecutarlo. La imagen del futbolista apro-



Imagen 1

ximándose al balón para golpearlo es intercalada entre un par de planos de detalle de las pezuñas de Eo coceando el suelo. En el segundo de estos oímos un sonoro rebuzno que, como comprobamos en el plano siguiente, desconcentra al lanzador y le impide marcar. La hinchada del equipo ganador toma al asno como héroe del partido y la escena acaba invitando a valorar —además de la condición de Eo de sujeto que ejerce la mirada— su capacidad de intervenir, de ser agente en un mundo que no solo contempla.

EN LA PIEL DEL BURRO: EO, LOS ANIMALES NO HUMANOS Y LA NATURALEZA

En el intento por plasmar la manera subjetiva con la que Eo experimenta el mundo resultan también significativos los abundantes casos en los que el protagonista observa y/o se relaciona con otros animales no humanos. Uno de los fragmentos más remarcables tiene lugar en la cuadra donde Eo presencia cómo enjabonan y limpian con esmero a un caballo blanco. En una escena anterior, y mientras realizaba sus tareas de carga, el protagonista había visto al caballo posando para una sesión fotográfica junto a una modelo humana. Amén de que se insista en el uso espectacular del animal, lo que más nos interesa destacar ahora es cómo el film nos hace conscientes de las jerarquías que los humanos establecemos entre especies e, igualmente, cómo nos impulsa a atribuir a Eo la consciencia de tal discriminación. En la mencionada escena en la que asean al caballo el montaje se encarga de alternar planos de detalle de los ojos de Eo con otros de igual escala destinados a cubrir el acicalamiento del majestuoso equino. A continuación, el burro y el caballo intentan un acercamiento amistoso, pero el cuidador del caballo se lo lleva a trotar ante la mirada de un Eo que se queda solo y confinado en su reducido espacio.

En distintos momentos, con un patrón de montaje igualmente basado en la contraposición de imágenes —y a veces también con la ayuda de

EL FILM NOS HACE CONSCIENTES DE LAS JERARQUÍAS QUE LOS HUMANOS ESTABLECEMOS ENTRE ESPECIES Y NOS IMPULSA A ATRIBUIR A EO LA CONSCIENCIA DE TAL DISCRIMINACIÓN.

una emotiva y poderosa música—, se nos insta de manera similar a vincularnos afectivamente con cuanto vemos y a conferir sentimientos a Eo. Así, tendemos a ver anhelo de libertad en los ojos de Eo cuando este mira desde el interior del vehículo en el que lo trasladan a una manada de caballos galopando por el prado, a interpretar como compasiva la mirada que el protagonista dedica a los cerdos que, hacinados, chillan dentro del camión que los lleva al matadero o a valorar de empáticos sus constantes rebuznos ante el acuario lleno de peces que observa en el escaparate de una tienda de animales.

En otras ocasiones, las reacciones de Eo facilitan que le atribuyamos no solo emociones, sino también voluntad y capacidad de intervención. Es lo que sucede en la escena en la que el burro es llevado a un lugar repleto de zorros enjaulados. Los intercambios de miradas entre estos y el asno son multiplicados por el montaje. Los primeros planos de Eo y los planos de detalle de sus ojos tratan de transmitirnos la respuesta emocional del protagonista al presenciar la electrocución de varios zorros a manos del hombre que carga sus cadáveres en el carro del que tira el burro. Finalizada su macabra tarea, el hombre golpea a Eo para que se mueva, pero este se niega a hacerlo y, acto seguido, le propina una coz vengativa en la cara que lo deja inconsciente en el suelo. La escena concluye con un plano de considerable duración del rostro de Eo (imagen 2), quien dedica una indiscutible e intrigante mirada a cámara que reviste al asno de otra capacidad agencial —esto es, la de romper la cuarta pared— y que, asimismo, nos empuja a posicionarnos ante lo que acabamos de contemplar.

En cualquier caso, la secuencia que mejor nos sirve para valorar las relaciones que se establecen entre Eo y otros animales no humanos —y, en general, para apreciar la conexión del protagonista con un entorno natural— la encontramos justo después de la fugaz visita nocturna que Kasandra le dedica con motivo del cumpleaños del burro. Eo rompe la valla que lo retiene para trotar por la carretera tras la joven que ha marchado en moto. Asustado por un coche, el asno cambia su trayectoria y se adentra en el bosque. Comienza así un fragmento de casi diez minutos de duración en el que Eo accede al hábitat natural de diversos animales no domesticados y en el que, pese a que a la alargada sombra de lo humano se manifestará, no aparecerá ninguna persona en pantalla ni oiremos palabra alguna.

El plano de una rana descendiendo por un arroyo captado con un objetivo de ojo de pez sugiere, como en otros casos, que vemos a través de los ojos de Eo. Además, el plano establece el riachuelo como una suerte de carretera natural que guiará al borrico —y a nosotros— a lo largo de este pasaje de la *road movie*. Tras ver a una araña tejiendo su red y al asno siguiendo la corriente de agua bajo la atenta mirada de un búho, comenzamos a oír aullidos de lobos. Un plano subjetivo de Eo abriéndose paso entre las ramas se yuxtapone con otro en el que camina junto a unas tumbas.

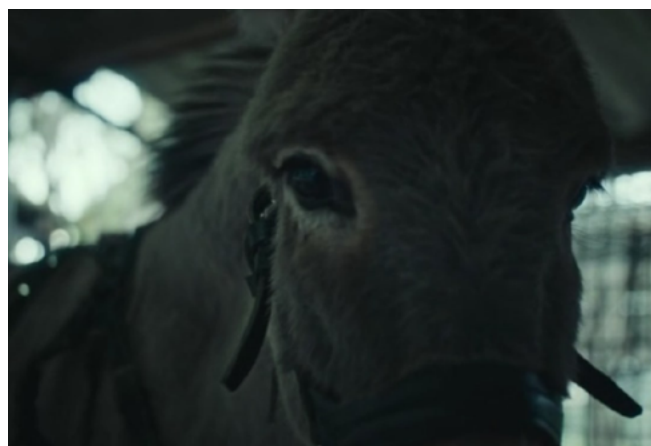


Imagen 2

Los tonos azulados de la fotografía y la ominosa ambientación musical realizan su aportación formal a unos motivos temáticos propios del género de terror.

Eo se detiene y observa. En un tranquilo plano general del bosque emergen progresivamente las amenazadoras miras láser de un grupo de cazadores a la vez que un tecnológico sonido de sintetizadores se adueña de la banda sonora. Un movimiento de cámara recoge el recorrido de una luz láser sobre el lomo del protagonista hasta llegar a su cabeza. Oímos entonces un estruendoso disparo y la música cesa repentinamente. Un plano de detalle del ojo de Eo es acompañado por un débil y reiterado rebuzno, a modo de quejido. Sin cortes, un movimiento de cámara cruza el riachuelo, presenta la imagen de un lobo agonizando junto al agua y acaba con otro plano de detalle, en este caso de la herida sangrante del cánido. En un ejemplo más del montaje que antes mencionábamos, la yuxtaposición de la imagen de la herida mortal con un nuevo plano detalle del ojo del burro nos impulsa a calificar la mirada de Eo de solidaria.

El protagonista huye del lugar, atravesando un largo túnel plagado de murciélagos. Su camino por el corredor subterráneo supone el tránsito a otra escena en la que, lejos ya de la concurrencia nocturna de Eo con los animales del bosque, se incidirá en la experiencia independiente del asno en contacto con la naturaleza. Un trávelin a ras de suelo atraviesa los arbustos hasta aproximarnos a Eo, que come hierba en un prado. Un plano muestra cómo la luz del alba baña su lomo y el siguiente ofrece la imagen de sus crines siendo acariciadas por la brisa (imagen 3). Como en otros momentos, se remarca lo sensorial de la experiencia mediante una hapticidad que aparta del logocentrismo que suele caracterizar al cine de la industria. Un nuevo plano a ras de suelo de las patas de Eo y el siguiente, tomado desde detrás de su cabeza con una inestable cámara al hombro, dan cuenta del desplazamiento del burro y contribuyen a que nos

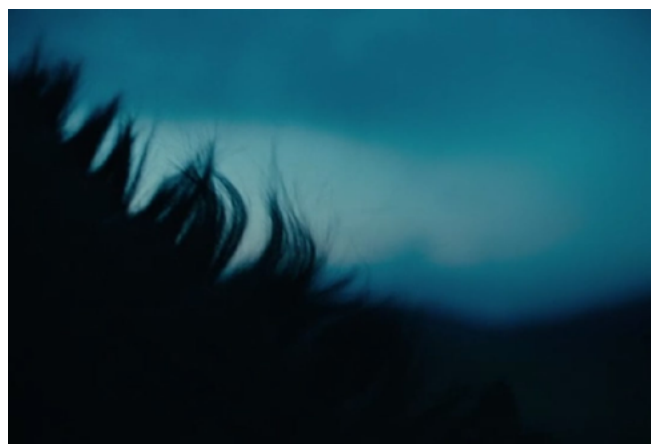


Imagen 3

pongamos en su piel. Estos planos constituyen, además, un ejemplo de las distintas ocasiones en las que lo corporal es reivindicado en *Eo* a través de la somatización de la cámara.

Desde la altura, Eo otea un horizonte pintado con los tonos rojizos del amanecer. En el siguiente plano aéreo del bosque apreciamos el mismo filtrado rojo que en las primeras imágenes de la película y que se mantendrá en lo que resta de escena. Varios planos generales tomados con dron avanzan a vista de pájaro sobre el bosque hasta que uno de ellos se cuela entre los árboles y sigue el camino que traza el riachuelo. Un mismo acorde disonante de teclado prosigue durante el plano, aumentando su intensidad a la vez que el desplazamiento de la cámara se torna más veloz, como si sonido e imagen emularan el ritmo creciente que impone el agua corriendo montaña abajo. Por corte abrupto accedemos a la imagen de unos molinos eólicos y un agresivo sonido de guitarra distorsionada y con efecto de *wah-wah* hace su aparición. Aproximándose a uno de los molinos, la cámara gira violentamente sobre su eje, imitando el movimiento de las aspas a las que apunta. La secuencia finaliza con un plano indirecto de las aspas del molino, reflejadas en un pequeño charco. Oímos el sonido de un ave y, justo cuando este y el acorde de teclado desaparecen, vemos a un pájaro caer muerto en el agua (imagen 4).



Imagen 4

Como apreciamos, la secuencia comentada condensa ciertos asuntos recurrentes a lo largo del film. Por una parte, se encarga de individualizar a Eo, de transmitirnos su propia manera de experimentar el entorno y de presentárnoslo como sujeto que constituye el centro de su mundo. Por otra parte, el episodio tiende entre las diferentes especies lazos de hermandad y de solidaridad ante la amenaza humana. Por último, el mensaje animalista y antiespecista es entroncado con —o mejor, presentado como parte de— la crítica ecologista a los despropósitos del antropoceno.

EN LAS ENTRAÑAS DEL BURRO: EL ACERCAMIENTO AL MUNDO INTERIOR DE EO

Encontramos también pasajes dedicados a hacernos partícipes del dolor y sufrimiento de Eo y a sumergirnos en su centro íntimo de naturaleza psíquica que resultan, por lo general, los más efectivos de cara a propiciar la identificación del público. Una de las escenas destacables es la que da cuenta de la paliza que los ultras del equipo de fútbol perdedor propinan a Eo. Los fanáticos ven al burro y deciden bajar del coche para agredirlo. Eo trata de huir y la persecución es captada por una agitada cámara al hombro que transmite lo angustioso de la situación. El asno es alcanzado

EL MENSAJE ANIMALISTA Y ANTIESPECISTA DE EO ES ENTRONCADO CON —O MEJOR, PRESENTADO COMO PARTE DE— LA CRÍTICA ECOLOGISTA A LOS DESPROPÓSITOS DEL ANTROPOCENO

y los ultras comienzan a golpearlo con sus bates. El encuadre exageradamente inestable, los planos subexpuestos y desenfocados y el ritmo trepidante del montaje ejercen sobre el público una violencia paralela a la que el burro está sufriendo. El recurso a un objetivo de ojo de pez y el ángulo contrapicado de los planos nos llevan, de forma más directa, a empatizar con un Eo que está abatido en el suelo y continúa siendo vapuleado. A través de los ojos de Eo, y por medio de un plano aberrante a ras de suelo, vemos cómo se marchan los vándalos. El plano se prolonga unos instantes más, ofreciéndonos la imagen de la hierba y de una luz lejana.

Accedemos, entonces, por corte, a una nueva escena que suspende la narración y se inicia con un plano similar al inmediatamente anterior, aunque acompañado por una inquietante música de sintetizadores y filtrado con ese rojo con el que el film da la impresión de subrayar algunas de sus partes. Tras la hierba apreciamos la cabeza de un robot mirándonos con sus artificiales ojos. El plano se abre y vemos al autómatas de forma canina caminando hasta llegar a una superficie reflectante en la que se mira atentamente (imagen 5), como si tomara consciencia de su propia existencia. La concatenación del último plano de la escena en la que más de cerca hemos podido sentir el dolor de Eo con el plano inicial de la protagonizada por el robot nos lleva a vislumbrar en esta yuxtaposición una crítica a la cartesiana concepción del animal como *machina animata*. Es más, el guiño de Skolimowski puede movernos a preguntarnos por qué, en estos tiempos posthumanistas que corren, parecemos estar más abiertos a considerar la au-



Imagen 5

toconciencia que pueden desarrollar las máquinas que a reconocer la subjetividad de los seres con los que convivimos desde que surgimos como especie.

Sin duda, los fragmentos que mejor ejemplifican el afán de adentrarse en la psique de Eo son aquellos que llevan a cabo el gesto especulativo de poner en imágenes sus recuerdos y con el que se va más allá de las antes comentadas invitaciones al público a atribuir cualidades tradicionalmente consideradas humanas al burro. Los tres momentos que plasman estas rememoraciones inciden en la añoranza que Eo siente por ese tiempo pasado compartido con Kasandra, especialmente los dos primeros. En ambos casos, el *flashback* se introduce tras dejar constancia de la solitaria y penosa situación en que se encuentra Eo mediante prolongados planos dedicados a él que se acompañan de una conmovedora composición musical.

En la primera ocasión, cuatro planos preparan el camino al *flashback*: el de una ventana con ba-

PARECEMOS ESTAR MÁS ABIERTOS A CONSIDERAR LA AUTOCONCIENCIA QUE PUEDEN DESARROLLAR LAS MÁQUINAS QUE A RECONOCER LA SUBJETIVIDAD DE LOS SERES CON LOS QUE CONVIVIMOS DESDE QUE SURGIMOS COMO ESPECIE

rrotos que ilumina tenuemente el habitáculo donde está el burro, el plano detalle de los ojos de Eo que desciende hasta su boca, el plano general en el que se encienden los tubos de neón y que da cuenta del tedioso paso del tiempo y un último en el que Eo no hace más que mirar una pared. Sobre esta imagen, y a modo de auricularización interna, se encabalga el susurro de Kasandra pronunciando el nombre del asno y llegamos así al único plano que encapsula la nostalgia del protagonista y en el que vemos a Kasandra besando y mimando a Eo al calor de un reconfortante fuego (imagen 6). De manera similar, el segundo *flashback* continuará insistiendo en el contacto físico y afectivo con Kasandra, recogiendo esa mirada recíproca entre ambos que, de acuerdo con Burt (2002: 39), procura el contacto psíquico y social entre humanos y el resto de animales ante la imposibilidad de recurrir al lenguaje verbal. Como vemos, estas escenas intensifican la intencionalidad háptica y la vis emotiva que el conjunto del film presenta y resaltan, así, la conexión sensible que *Eo* trata de establecer con el público.

La última representación del recuerdo de Eo varía la propuesta con un par de planos que nos devuelven al espectáculo circense del inicio. La irrupción de ambos planos filtrados en rojo se acentúa añadiendo a la banda sonora sendas frases musicales interpretadas por una flauta. En el

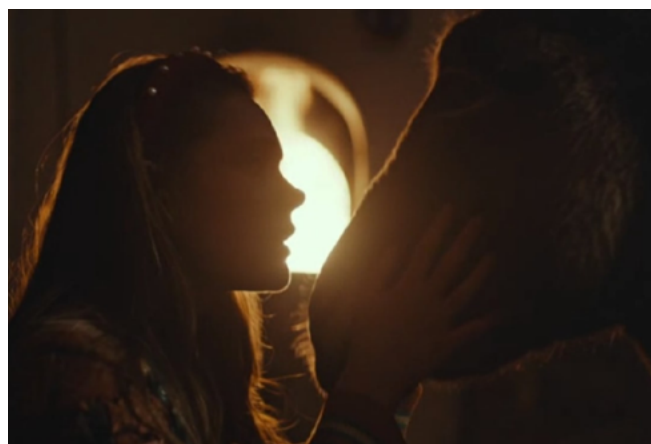


Imagen 6

segundo de ellos vemos a Kasandra gritando angustiada el nombre de Eo y, justo después y fuera ya del *flashback*, al asno iniciando el trote como si acudiera a la llamada de su compañera. La remisión al número de circo que simulaba la muerte y resurrección del burro apunta indirectamente a la última escena de la película en la que no habrá final feliz para Eo y traza, de esta manera, una especie de círculo que vincula el arranque con la conclusión y denuncia el incesante ciclo de explotación al que sometemos a los animales no humanos. De hecho, poco después del *flashback* vemos al asno sumándose a una manada de vacas que camina hacia el interior del matadero. Los planos cenitales muestran el amontonamiento de las vacas, los erráticos y nerviosos pasos de una becerro que ha sido apartada del resto y la arquitectura panóptica de un espacio pensado para la disciplina y la eficiencia. La música adopta un tono más trágico y lacerante a medida que Eo y sus compañeras recorren su particular corredor de la muerte hasta llegar a su oscuro destino. La pantalla en negro acompaña los últimos golpes reiterados y secos de la instrumentación orquestal y, cuando estos finalizan, un escueto sonido de electrocución nos expulsa bruscamente del film.

CONCLUSIONES

La película de Skolimowski convierte a Eo en su auténtico protagonista sin caer en los estereotipos propios de la tradicional representación audiovisual de animales no humanos. Aunque en determinados pasajes se nos muestre a Eo como accesorio espectacular, fiel compañero, mascota terapéutica, mercancía, víctima indefensa o frío justiciero, el conjunto del film se esfuerza por presentárnoslo simplemente como un burro, como ser individualizado y sujeto con agencia que, no obstante, ve limitadas sus posibilidades en función de las circunstancias a las que es sometido. Adoptando el punto de vista de Eo, la cinta se encarga de adentrarnos tanto en su mundo interior

(*Innenwelt*) como en su manera subjetiva de experimentar el entorno (*Umwelt*), haciendo girar al resto de personajes alrededor de él.

En la plasmación del contacto de Eo con el mundo circundante el film presta una especial atención a las dinámicas que se establecen entre las diferentes especies, incluida la humana. La interacción del protagonista con otros animales no humanos sirve al film para abrir la mirada a un mundo compartido —construido y vivido por todos los seres que lo habitan—, para explorar otras formas de comunicación y convivencia distintas de las fijadas por los parámetros humanos y para tejer lazos de empatía y solidaridad entre las víctimas de la explotación y las jerarquías especistas que las personas establecen. La denuncia de estas condiciones de dominación, como hemos podido comprobar, es igualmente evidente en los pasajes dedicados a plasmar el tipo de relación que el protagonista mantiene con los humanos y en los que estos resultan, por lo general, ferozmente criticados. La película va trazando, así, una suerte de espiral que, partiendo de Eo y el vínculo afectivo que establecemos con él, amplía progresivamente su alcance para transmitir un alegato animalista y antiespecista que acaba presentándose como parte fundamental del medioambientalismo.

Hemos destacado también a lo largo de nuestro análisis cómo el mensaje alternativo que Eo ofrece se apoya en una experimental y variopinta propuesta formal paralelamente transgresora. Así como el protagonista recorre múltiples e insospechados caminos a lo largo de la historia, la heterodoxia de Skolimowski explora diferentes registros y texturas con un planteamiento cinematográfico que se aleja de la norma y trastoca nuestras expectativas. Cabe mencionar, en este sentido, el carácter fragmentario del film que queda reflejado sobre todo en la disposición episódica con la que desafía la cotidiana lógica narrativa. El talante de los diversos pasajes, además, varía notablemente y se nos hace transitar desde escenas marcadas por un humor oscuro hasta otras instaladas en el

drama más existencial, pasando por ocasiones en las que se flirtea con los códigos de otros géneros, como el del terror. Estos cambios de tono, sin duda, constituyen una eficaz manera de adentrarnos en el estado de ánimo de Eo frente a las diversas situaciones en las que se va encontrando.

El film recurre a otros procedimientos igualmente conducentes a ponernos en el lugar de Eo. Se opta en distintos momentos, así, por los planos subjetivos del burro y por la utilización de lentes especiales que sugieren una mirada diferente de la humana. Con intención similar, el recurso a una cámara somatizada nos acerca al movimiento de Eo, enfatizando lo corpóreo de la captación cinematográfica y la condición de *res extensa* que compartimos con el resto de animales. En otros casos, los planos de larga duración y el ritmo sosegado del montaje nos transmiten el tedio de Eo en cautividad o —como observábamos en la escena en la que el protagonista vaga libremente por el monte— la retórica del film se acerca a un estilo observacional —similar al que preside *Gunda* o *Vaca*— en el que el burro marca el tempo de una escena donde no sucede nada narrativamente significativo. Al margen de la capacidad expresiva específica de cada uno de estos recursos, todos ellos se combinan, en mayor o menor medida, con la fuerza sensorial (a menudo háptica) y emocional que supura el film y con la que este ausculta y recalca las vías de comunicación que compartimos con otras especies para relegar a un segundo plano el lenguaje verbal que sirve de pilar a los postulados del excepcionalismo humano.

Mención especial requiere otro gesto cinematográfico que nos acerca al sentir de Eo y que aparece revestido de la afectividad que estamos comentando. Nos referimos a los momentos en los que la película imagina —pone en imágenes— los recuerdos del asno. Si bien este recurso podría ser entendido como muestra de antropomorfización, la imaginación especulativa de los recuerdos de Eo supone, a nuestro juicio, un ejemplo más de cómo el film atribuye al asno cualidades que tradicional-

mente se han considerado exclusivas de los humanos. En vez de encontrar en estas atribuciones un tic antropomorfizante, lo que detectamos en esta licencia es una cara más de la polifacética voluntad del film de reivindicar la subjetividad del animal. No debemos olvidar que, al fin y al cabo, *Eo* es una obra de ficción sobre un burro, pero hecha por humanos y para humanos. E igualmente conviene valorar que el film de Skolimowski no obvia los límites que comporta la representación (de la subjetividad) del burro como manteníamos al comentar la escena de las protestas animalistas o, sin ir más lejos, como se desprende del mismo título de la cinta. Y es que, pese a que en un intento de dar voz al burro la película tome el nombre del protagonista y este nombre refleje el sonido que el animal emite, la representación lingüística del rebuzno y el acto mismo de nombrar no pueden sino ser humanos.

En definitiva, *Eo* nos pone en el lugar del asno mediante el potente alud emocional provisto por un arsenal retórico que, sin embargo, no renuncia a apelar a nuestra reflexión. El autocuestionamiento del film, los momentos en que la narración se suspende o las inquisitivas miradas del asno a cámara nos invitan a un cierto distanciamiento y, así, la película en su totalidad nos insta a combinar sentimiento y pensamiento para adoptar una postura ante lo que nos ofrece. En nuestra mano queda que seamos arrastrados por la corriente del desolador panorama que *Eo* retrata o, por el contrario, que seamos (con)movidos por el espíritu de denuncia de la cinta y por la esperanza que los recuerdos de Eo rezuman para contemplar la condición de sujetos de los animales no humanos y transformar las relaciones que mantenemos con ellos.

NOTAS

- 1 La película presenta al burro como animal doméstico que, pese a estar fuertemente integrado en la vida común (como sucede en el mundo rural polaco), es especialmente denostado y maltratado por la cultura popular. Basta con considerar, por ejemplo, los múltiples

sinónimos de burro que tanto en castellano como en polaco se aplican a los humanos con sentido peyorativo. La elección de un burro como protagonista sirve así para subrayar el estado de vulnerabilidad en el que mantenemos a los animales y, como apuntaremos más tarde, a la naturaleza en su conjunto.

REFERENCIAS

- Abram, D. (2017). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-human World*. Nueva York: Vintage Books.
- Adams, C. (2010). *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. Nueva York: Continuum.
- Burt, J. (2002). *Animals in Film*. Londres: Reaktion Books.
- Couchot, H. (2023). L'Animal cinématographe: notes d'un spectateur sur le film EO (2022) de Jerzy Skolimowski. *In Vivo Arts*, 1, 1-10.
- Coy, J. (2023). Un âne au Zénith. *Humanisme*, 338, 105-108. <https://doi.org/10.3917/huma.338.0105>
- Fijn, N. (2007). Filming the Significant Other: Human and NonHuman. *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 8(4), 297-307. <http://doi.org/10.1080/14442210701654032>
- Finn, S. (2023). Animal Rights and Narrative Films. En S. Finn (ed.), *Farmed Animals on Film: A Manifesto for a New Ethic* (pp. 121-171), Londres: Palgrave Macmillan.
- Freeman, C. y Tulloch, S. (2013). Was Blind but Now I See: Animal Liberation Documentaries' Deconstruction of Barriers to Witnessing Injustice. En A. Pick y G. Narraway (eds.), *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* (pp. 110-126), Nueva York: Berghahn Books.
- G'Sell, E. (2023). Anti-Speciesist Interiority? Jerzy Skolimowski's *Eo* and the Limits of Human Imagination. *The Hopkins Review*, 16(2), 155-158. <http://dx.doi.org/10.1353/thr.2023.0055>
- García Serrano, F. (2023). *Eo*, la fábula del asno y el cine de Jerzy Skolimowski. *El puente rojo*, 1-6. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.14352/72374>
- Hoffmeister, M. (2022). *Towards an Ethics of Nearness: A Study on Cinema, Time and Animal Vitality*. Tesis doctoral. Pittsburgh: Carnegie Mellon University.
- Imanjaya, E., Amelia, A. y Meilani, M. (2021). Three "ecological monsters" in Bong Joon-Ho's films. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 729. <http://doi.org/10.1088/1755-1315/729/1/012103>
- Jin, J. (2019). Making the Global Visible: Charting the Uneven Development of Global Monsters in Bong Joon-Ho's *Okja* and Nacho Vigalondo's *Colossal*. *Comparative Literature and Culture*, 21(7). <http://doi.org/10.7771/1481-4374.3659>
- Koilybayeva, B. (2023). *On Animal Subjectivity in Contemporary US Cinema*. Tesis doctoral. Praga: Univerzita Karlova.
- Lee, F. (2022). Bong Joon-ho's *Okja*: Transatlantic Racism, Transpacific Capitalism, and Intimate Subversion. *Polity*, 55(1), 34-58. <http://doi.org/10.1086/722726>
- Lee, N. (2020). *The Films of Bong Joon Ho*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Malamud, R. (2010). Animals on film: The ethics of the human gaze. *Spring*, 83, 1-26.
- Malamud, R. (2017). "Creature Comforts": Crafting a Common Language Across the Species Divide. En D. Ohrem y R. Bartosch (eds.), *Beyond the Human-Animal Divide* (pp. 77-94). Londres: Palgrave Macmillan.
- Marzal, J. J. y Gómez Tarín, F. J. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En J. J. Marzal y F. J. Gómez Tarín (eds.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 31-56). Madrid: Edipo.
- McMahon, L. (2019). *Animal Worlds: Film, Philosophy and Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mouton, M. R. (2023). Bête comme une âne. La prise en charge de la représentation animale par le cinema. *Alkemie*, 32, 267-282.
- Oh, Y. (2022). Post-imperial spaces and alternative imaginaries of the human and nonhuman in Bong Joon Ho's transnational films. *Postcolonial Studies*, 25(3), 417-432. <http://doi.org/10.1080/13688790.2021.2018771>
- Pick, A. (2011). *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. Nueva York: Columbia University Press.
- Pick, A. (2013). Some Small Discrepancy: Jean-Christophe-Bailly's *Creaturely Ontology*, *Journal of Animal*

- Ethics*, 3(2), 176-187. <https://doi.org/10.5406/janimalethics.3.2.0163>
- Pick, A. (2015). Animal Life in the Cinematic Umwelt. En M. Lawrence y L. McMahon (eds.), *Animal Life and the Moving Image* (pp. 221-237). Nueva York: Columbia University Press.
- Pick, A. (2018). Vegan Cinema. En E. Quinn, E. y B. Westwood (eds.), *Thinking Veganism in Literature and Culture. Towards a Vegan Theory* (pp. 125-146). Londres: Palgrave Macmillan.
- Porter, P. (2023a). Cow and Gunda. *Society & Animals*, 31(4), 561-565. <https://doi.org/10.1163/15685306-bja10143>
- Porter, P. (2023b). Eo, a Donkey's Story. *Society & Animals*, 32(4), 451-453. <https://doi.org/10.1163/15685306-bja10149>
- Reijnen, A. (2023). Luma and Gunda Stare Back: Integrating Non-human Animal Perspectives in the Ecofeminist Documentary. *Animal Ethics Review*, 3(1), 1-10. <https://doi.org/10.31009/aer.2023.v3.i1.02>
- Safit, I. (2014). Nature Screened: An Eco-Film-Phenomenology. *Environmental Philosophy*, 11(2), 211-235. <https://doi.org/10.5840/envirophil201471011>
- Schultz-Figueroa, B. (2022). Death by the Numbers: Factory Farms as Allegories in Cow and Gunda. *Film Quarterly*, 75(4), 47-57. <https://doi.org/10.1525/fq.2022.75.4.47>
- Skolimowski, J. (2023, 2 de febrero). Jerzy Skolimowski on his surreal donkey drama Eo: "I took Bresson's Au hasard Balthazar like a lesson from the old master". *Sight & Sound*. Recuperado de <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/jerzy-skolimowski-donkey-drama-eo>
- Uzuner, N. (2020). Bong Joon Ho, Okja (2017): Wounding the Feelings. *Markets, Globalization & Development Review*, 5(2), Article 7. <http://doi.org/10.23860/MGDR-2020-05-02-07>
- Von Uexküll, J. (2014 [1909]). *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlín: Springer.
- Yong, E. (2022). *An immense world: how animal senses reveal the hidden realms around us*. Nueva York: Vintage Books.

EN EL LUGAR DEL BURRO. LA SUBJETIVIDAD DEL ANIMAL NO HUMANO Y LA PERSPECTIVA ANTIESPECISTA EN EO

Resumen

El presente artículo investiga cómo el mensaje antiespecista que lanza *Eo* (Io, Jerzy Skolimowski, 2022) pivota en torno a la reivindicación de la subjetividad del burro que lo protagoniza. Tras considerar el *giro animal* y comentar sus manifestaciones en los estudios audiovisuales y en la producción cinematográfica reciente, examinamos la película guiados por la metodología del análisis textual. La atención a pasajes clave permite apreciar el protagonismo auténtico de un asno no antropomorfizado que es presentado como sujeto con agencia. Igualmente, se destaca el acceso que el film procura tanto a la manera subjetiva del burro de experimentar el mundo circundante (*Umwelt*) —incluida la plasmación de la interacción del protagonista con otras especies— como a su mundo interior (*Innenwelt*). Asimismo, valoramos la aportación de una heterodoxa propuesta formal que nos sitúa en el punto de vista del burro y nos vincula sensorial y emocionalmente. Las conclusiones subrayan cómo el mensaje subversivo de *Eo* se apoya en una experimental cinematografía paralelamente transgresora y cómo el film ofrece una original alternativa a la tradicional representación de los animales no humanos y de las relaciones que establecemos con ellos.

Palabras clave

Subjetividad animal; Antiespecismo; Análisis fílmico; *Eo*; Jerzy Skolimowski; Animalismo.

Autor

Enric Burgos (València, 1976) es licenciado en Filosofía y en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I. Es profesor ayudante doctor en la Universitat de València y miembro del grupo de I+D Mediaflows. Sus intereses de investigación incluyen las desviaciones del modelo hegemónico en cine y series de televisión así como la mirada de la producción audiovisual contemporánea hacia el animalismo y el veg(etari)anismo. Es autor de diversos artículos en revistas científicas como *Fotocinema*, *Communication & Society*, *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image* o *Área Abierta*. Contacto: enric.burgos@uv.es.

Referencia de este artículo

Burgos, E. (2025). En el lugar del burro. La subjetividad del animal no humano y la perspectiva antiespecista en *Eo*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 159-172. <https://doi.org/10.63700/1269>

IN THE PLACE OF THE DONKEY: THE SUBJECTIVITY OF THE NONHUMAN ANIMAL AND THE ANTI-SPECIESIST PERSPECTIVE IN EO

Abstract

This article investigates how the anti-speciesist message conveyed in *Eo* (Io, Jerzy Skolimowski, 2022) hinges on the assertion of the subjectivity of its donkey protagonist. Following a consideration of the "animal turn" and a discussion of its manifestations in audiovisual studies and recent film production, *Eo* is examined using the methodology of textual analysis. Attention to key sequences reveals the authentic leading role played by a non-anthropomorphic donkey who is presented as a subject with agency. The analysis also highlights the access the film provides both to the donkey's subjective way of experiencing his surroundings (*Umwelt*), including the depiction of his interaction with other species, and to his inner world (*Innenwelt*). It also explores the director's unorthodox technical approach, which places us in the donkey's point of view and connects us to him on sensory and emotional levels. The conclusions underline *Eo*'s subversive message supported by cinematography that is at once experimental and transgressive and the original alternative the film offers to the traditional depiction of non-human animals and the relationships we establish with them.

Key words

Animal Subjectivity; Antispeciesism; Film Analysis; *Eo*; Jerzy Skolimowski; Animalism.

Author

Enric Burgos (València, 1976) holds bachelor's degrees in Philosophy and in Audiovisual Communication from the University of Valencia and a PhD in Communication Science from the Jaume I University. He is an assistant professor at the University of Valencia and a member of the R&D group Mediaflows. His research interests include deviations from the hegemonic model in cinema and TV series as well as the look of contemporary audiovisual production towards animalism and veg(etari)anism. He has authored several articles in scientific journals like *Fotocinema*, *Communication & Society*, *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image* or *Área Abierta*. Contact: enric.burgos@uv.es.

Article reference

Burgos, E. (2025). In the Place of the Donkey: The Subjectivity of the Nonhuman Animal and the Anti-speciesist Perspective in *Eo*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 159-172. <https://doi.org/10.63700/1269>

recibido/received: 23.01.2025 | aceptado/accepted: 22.04.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com