

ÍNDICE

ABSTRACT.....	2
MOTIVACIÓN.....	4
ANTECEDENTES.....	6
MARCO TEÓRICO.....	8
Marco teórico general.....	8
Referentes.....	8
SIMBOLOGÍA DEL CIERVO.....	10
El ciervo como icono.....	11
Lo que la naturaleza refleja: Fauna levantina y arte conceptual.....	13
La simbología del ciervo en sus diferentes formas en la cultura judeo-cristiana	14
LA CAZA.....	17
La caza en el cine.....	19
La caza: similitudes dentro del cine y la literatura.....	20
Cazadores y presas: separación entre lo cultural y lo natural, lo humano y lo animal.....	23
Relaciones hombre-fauna.....	25
La reflexión de la sociedad sobre la cultura, y viceversa.....	27
DESARROLLO PRÁCTICO DEL TRABAJO.....	28
CONCLUSIONES.....	30
BIBLIOGRAFÍA.....	32

ABSTRACT

¿Cómo responde la víctima a la violencia de los que no la identifican, es decir, no la reconocen en su identidad? El presente dossier busca profundizar en esta cuestión desde la propia experiencia trans masculina utilizando el cortometraje animado como medio narrativo.

Palabras clave: Masculinidad trans, violencia, identidad, ciervo, caza, cortometraje

SINOPSIS

Montería es una película que nos sitúa en la posición de un ciervo que se ve perseguido y presa de los cazadores que rondan la montaña durante la temporada de caza. Para poder sobrevivir, se verá obligado a responder con la misma violencia con la que estos le atacan.

A través de la narrativa de ficción, se genera una alegoría que relaciona la experiencia de la víctima (en este caso trans masculina) con la de la presa (el ciervo) en la naturaleza.

ABSTRACT

How does the victim relate to the violence with which he should feel identified? This dossier seeks to explore this question in depth from the trans masculine experience itself, using the animated short film as a narrative medium.

Keywords: deer, violence, identity, identity, hunting, short film

SYNOPSIS

Montería is a film that puts us in the hooves of a deer that falls prey to the hunters that roam the mountains during the hunting season. In order to survive, he is forced to respond with the same violence with which they attack him.

Through the fictional narrative, an allegory is generated that relates the experience of the victim (in this case trans masculine) to that of the prey (the deer) in nature.

Un ciervo herido es el que más salta

lo oí decir a un antiguo cazador

no es sino el éxtasis de la muerte

que actúa como freno

— Leopoldo María Panero (1948-2014)

MOTIVACIÓN

El presente trabajo surge como una reflexión plástica a modo de fábula sobre mi situación como minoría sexual¹. Me interesa trabajar desde la propia identidad trans masculina percibida como otredad; quiero explorar la violencia que la coacciona y condiciona su (mi) forma de relacionarse dentro del espacio a través de la figura del ciervo, puesto que es un icono recurrente en mi práctica que está muy condicionado por mi contexto.

La identidad de género² juega un papel importante en la vida del ser humano a la hora de relacionarse con el exterior; cualquier disidencia que resulte contradictoria a la cissexualidad³, conlleva un castigo invisible que acaba, en la mayoría de las veces, desembocando en la marginalización o incompreensión del grupo. Como artista trans masculino que ha sufrido de primera mano estas violencias y que se ve afectado (como cualquier persona) por el mundo que le rodea, es inevitable que los obstáculos que mi condición ocasionan se trasladen a mi práctica.

La vinculación que se genera en mi trabajo entre ciervo y masculinidad, está fuertemente influenciada por mi propio contexto, refiriéndome a la relación que mantengo con el animal como icono y cómo he decidido apropiarme de su figura para describir mis propias vivencias dentro del espectro masculino . Por lo tanto, este ejercicio no se puede entender como realidad universal y mucho menos, tratar de englobar unas conclusiones que abarquen la complejidad que anuda las semejanzas dentro de este grupo tan amplio⁴.

Reconocer tu verdadero género, expresarlo en la sociedad y asumir esta identidad en todos los aspectos de tu vida; desde cambiar tu nombre hasta ocupar espacios masculinos, puede llegar a ser agotador. Cuando en esta situación liminal el entorno se resiste una y otra vez durante años, con firmeza, a reconocerme, a mirarme y nombrarme como hombre, e incluso adopta una posición beligerante respecto a mi persona y me ataca, me agrede y me humilla, el concepto de mí mismo y mi autoestima se ven fuertemente lesionados.

¹ Minoría sexual es un término que se refiere al grupo social cuya identidad de género, orientación sexual, o prácticas sexuales consentidas, difieren de los de la mayoría de la sociedad en la que viven. En sociología el término se utiliza para referirse al conjunto de la diversidad sexual y de género, englobado habitualmente bajo las siglas LGBTI.

² La identidad de género —del inglés *gender identity*— alude a la percepción personal que un individuo tiene sobre sí mismo en cuanto a su género, que podría o no coincidir con sus características anatómicas sexuales. La identidad de género puede coincidir con el sexo asignado a una persona o puede diferir de dicha clasificación.

³ El término cisgénero o cissexual apela a la identidad de género de una persona, como lo hace la transexualidad.

⁴ Cuando hablo de *grupo tan amplio* me refiero, en este caso, al colectivo trans masculino.

Dudo de todo. Dudo de mi proceso, dudo de mi valía y dudo de mi cuerpo. Espero, sin embargo, que exteriorizar toda esta incertidumbre a través de mi práctica artística, me ayude a reconciliarme con mi propia identidad y me encamine, no solo como hombre marginado, sino como artista con inquietudes latentes, hacia un futuro en el que sentirme más seguro.

La animación es un medio que siempre me ha llamado la atención, por las posibilidades que ofrece de crear una pieza en donde muchos elementos han de conciliarse, desde el guión y los personajes hasta el sonido y la edición. Quiero darle una oportunidad a este recurso y experimentar con el movimiento, las formas y el sonido; darme la oportunidad ya no solo de formalizar a través de la práctica artística esta inquietud que me ronda, sino de ensayar con un medio que aún no he podido explorar en profundidad. Es una forma de romper con lo que he hecho hasta ahora sin abandonar mi metodología como artista visual.

ANTECEDENTES

Mi práctica artística siempre ha reflexionado sobre la marginalización y el marginado dentro de su ámbito social y cómo el sujeto la vive y a menudo reproduce esos patrones dentro de grupos al margen de la normatividad. Además de la condición del sujeto, también se han de tener en cuenta su contexto social y cultural, pues son relevantes para que se de esta reproducción.

A lo largo de mi formación artística, he trabajado a través del dibujo, sobre todo, con animales ungulados⁵. Me interesan estos animales no solo por las connotaciones que se les atribuyen como iconos, sino por mis propias experiencias para con ellos.

En mi familia paterna abundan los cazadores. Desde niño he visto venados y corzos vivos y después, muertos. Los he olido y acariciado, los he admirado en su medio natural y luego he visto como los perseguían y acababan con ellos. En mi experiencia como hombre trans en una cultura cerrada, conservadora, y sobre todo, binaria, me he sentido visceralmente vinculado a la experiencia del ciervo durante las monterías. He sentido el acecho, la persecución y la violencia, y a veces, me he sentido muerto; no solo en el entorno familiar, sino también en el más amplio entorno social. Este trabajo artístico es, pues, la realización en imágenes de algo muy íntimo y vivido a lo largo de los años, que sigue hoy vigente para mí, y que estoy enfrentando como una experiencia simbólica.

En relación al ejercicio, comencé haciéndome preguntas muy concretas: «¿Cómo afecta mi propia educación y raíz cultural a mi forma de relacionarme con la violencia que mi contexto me ha mostrado?» y mis objetivos se fueron definiendo poco a poco. Me di cuenta de que al intentar pensarlo desde fuera de mí, las preguntas que me hacía para responder a los conflictos del proyecto se volvían generales y ambiguas; tuve que repensar mi forma de trabajar y dejar de evitar introducirme a mí mismo en un proceso que, evidentemente, formaba parte de mi vivencia.

En el momento de dar forma al proyecto, tuve en cuenta diversas posibilidades de crear las imágenes antes de decantarme por la animación, ya que esta supone un trabajo de taller muy costoso en tiempo y materiales, pero desde el momento en que necesité sintetizar en dibujos los temas a los que aludo en el cortometraje me di cuenta de que era el medio que más me interesaba y que, a la vez, más se alejaba de lo que había hecho hasta el momento.

⁵ Los animales ungulados son mamíferos que caminan sobre cuatro patas pero con la peculiaridad de que caminan sobre la punta de los pies, no apoyando completamente la pata sobre el suelo. Referencia:

<https://www.ecologiaverde.com/animales-ungulados-que-son-ejemplos-y-caracteristicas-3950.html>

Una vez comenzado el proceso y tras varias pruebas previas, llegué a la conclusión de que era mucho más interesante jugar con manchas en lugar de figuras bien delimitadas, porque trabajo con la idea de que un diseño con pocos detalles y colores universaliza la identidad de los elementos que se trabajan y puede hacer que la identificación con el ciervo, sea más sencilla. Esta nueva forma de entender la forma del ciervo me llevó a establecer una estética dominada por el blanco y el negro.

MARCO TEÓRICO

Marco teórico general

La propuesta del trabajo está mediada por dos ejes investigativos: El primero es el eje teórico, donde, a través de la bibliografía, se investigan algunas raíces históricas de los hechos a los que alude la práctica, como son la caza y la justificación de los símbolos dentro del contexto occidental; siendo el segundo su desarrollo desde la práctica artística en el que se incluyen todos los procesos de trabajo.

A través de esta investigación sobre la influencia de la caza por un lado, y del ciervo como icono dentro del pensamiento occidental por otro, se llevará a cabo un desglose teórico que justifique la mención y utilización de estos elementos dentro de mi práctica. Se indagará en la representación del venado desde la pintura levantina, a través de una investigación llevada a cabo por el doctor Juan Francisco Ruiz López como referente principal, hasta el arte judeocristiano, donde se tuvieron en cuenta los conocimientos del Padre Silvio Gaston Moreno, catedrático y religioso especializado en los iconos cristianos.

Respecto a la caza y con el cine y la literatura como elementos de representación siempre presentes, se justificarán los títulos que se tuvieron en cuenta como referencia a la hora de llevar a cabo la parte práctica del ejercicio, seguido de la influencia de la caza dentro de la literatura (sobre todo, hispana e íbera) a través de las reflexiones del autor Felipe Aparicio Nevado.

Referentes

Entre mis principales referentes teóricos, se encuentra el equipo Cabello/Carceller⁶, puesto que sus propuestas están estrechamente relacionadas con las narrativas que a mí me conciernen a la hora de trabajar. Su última propuesta expositiva, *Una voz para Erauso. epílogo para un tiempo trans*, comisariada por el escritor Paul B. Preciado⁷ y llevada a cabo en el Azkuna Zentroa-Alhóndiga de Bilbao, exhibía, precisamente, esta realidad trans masculina a través de la figura de Erauso⁸. Las propias teorías del filósofo Paul B. Preciado sirven, también, de base a la hora de pensar en el cuerpo como receptáculo de las mutaciones a las que se expone en este contexto (y que serán representadas en la práctica a través de la metamorfosis de la mancha).

⁶ Cabello/Carceller (París 1963/Madrid 1964) son un equipo formado en 1992. Viven y trabajan en Madrid. Actualmente son profesoras en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, UCLM, España. Referencia: Cabello/Carceller. "Info". Cabello/Carceller. Consultado el 7 de abril de 2023. <https://www.cabellocarceller.info/es>.

⁷ Paul B. Preciado es filósofo y comisario de arte. Autor de *Manifiesto contrasexual*.. Referencia: <https://www.anagrama-ed.es/autor/preciado-paul-b--1261>

⁸ Catalina de Erauso y Pérez de Galarraga fue una militar, monja y escritora española. Vivió la mayor parte de su vida bajo el nombre de Antonio Erauso.

*El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico. Escapa a las falsas dicotomías metafísicas entre el cuerpo y el alma, la forma y la materia.*⁹
(B. Preciado, 2002)

Su forma de entender el género, como algo orgánico y mutable, se ajusta precisamente a la forma con la que me interesa relacionarme con esta temática a través del arte.

Lejos del mundo expositivo, Silas Denver Melvin, autor y poeta trans masculino (actual residente en Nuevo Hampshire), es otro referente importante en mi ideario. A pesar de haber trabajado mayormente la ficción literaria, su trabajo en estos últimos años ha estado muy influenciado por su identidad; desde poemas personales que han sido posteriormente reivindicados por otras identidades marginadas, hasta estampas que ha utilizado como denuncia en espacios militantes. A menudo trabaja con imágenes de animales, creando una analogía entre ese cuerpo que para él es irreprimible, y una criatura ajena a la sociedad. Esta comparativa también puede verse en las ilustraciones de Juan Duncan (artista argentino) y Lino Arruda (ilustrador brasileño), entre otros que también estuvieron muy presentes como referentes.

Respecto a la estética del cortometraje, Marta Cárdenas¹⁰ es un referente importante a destacar. Ella dedicó una parte de su trayectoria artística al estudio del movimiento de los animales (entre otros ejercicios, se centró en los animales del zoo de Madrid). Para llevar a cabo los bocetos de su *Animalario*¹¹, utilizó un pincel japonés o fude (筆), elemental para el arte caligráfico porque según ella, le da la libertad de ir con el material a cualquier parte a garabatear. No le interesan tanto estos garabatos, o eso deja claro verbalmente: «*No sirven para nada, pero de vez en cuando salen cosas*» (2023) dice, para el Museo de Bellas Artes de Bilbao¹². Una de las cosas que más interesa a Cárdenas, seguramente influenciada por el arte asiático, es la síntesis de las formas. La simplificación que hace de vacas, caballos y animales de campo en general y sobre todo ungulados, me ha llamado la atención y me ha descubierto otra forma de entender la figura del animal dentro del arte.

En mi caso, sí creo que tienen su propio interés estético y me fascina la simpleza de sus formas, más allá de servir como base para *otra cosa*. Encuentro que en esas formas, se genera un dinamismo que se perdería si abordásemos la figura del animal mediante otra técnica. Quiero añadir, además, que esta forma de acercarse

⁹ B. Preciado, Paul. *Manifiesto Contrasexual*. Anagrama, 2002.

¹⁰ Pintora y grabadora española, interesada sobre todo en la abstracción.

¹¹ Recopilación de bocetos de animales en tinta caligráfica que presentó junto al trabajo de Rosa Bonheur en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2023).

¹² Vídeo en el que habla de su proceso creativo y hace la afirmación citada para el museo: https://www.youtube.com/watch?v=_uicCrsEfN4

al animal a través de la mancha, tiene una inherencia primitiva que a mí, ya sea por estética o por ese deseo de acogerme al concepto más remoto en relación al icono, me resulta sumamente interesante.

SIMBOLOGÍA DEL CIERVO

Representado en la doble vertiente de objetivo cinegético y encarnación del alma humana, el ciervo es uno de los animales más representados en la iconografía del románico de nuestra Región.¹³

El ciervo (*Cervus elaphus*) es uno de los animales que primero comenzó a aparecer en la iconografía y que también participaba como víctima en sacrificios rituales; así, en yacimientos alemanes datados aproximadamente en el año 16.000 aC. existe la certeza de que se sacrificaban ciervos.¹⁴

Los artefactos y pinturas paleolíticos de numerosas cuevas, incluida la Cueva de las Monedas en Cantabria y la Cueva de la Peña de Candamo en Asturias, así como utensilios como el bastón de mando de la Cueva de El Pendo, presentan con frecuencia representaciones de ciervos.

En el Neolítico, el venado comenzó a aparecer como una imagen sagrada, y comenzaron a ser comunes las figuras de ciervos y personajes femeninos con cabezas de venado, así como vasos con su forma, símbolo del agua.

En Grecia, los ciervos están dedicados a Hera, la diosa del amor, y Artemisia es la protectora de las ciervas jóvenes, las mujeres embarazadas y los partos.

Rápidamente es adoptado por el cristianismo como figura representativa de Cristo que vence a la serpiente del infierno, significando el triunfo de la Iglesia sobre el Diablo. Aparece en la Historia Natural de Plinio y en otros escritos clásicos como un

¹³ (*El Ciervo - Iconografía y bestiario románico*, s.f.). Referencia: <https://www.cantabriaromanica.com/2022/03/los-ciervos.html>

¹⁴ *El Ciervo - Iconografía y bestiario románico*. (s.f.). asturnatura. Referencia: https://www.asturnatura.com/iconografia-bestiario-romanico/el-ciervo.html?utm_content=cmp-tru
[e](#)

animal enemigo de las serpientes. Las numerosas representaciones medievales del ciervo y las referencias a él por parte de San Agustín, San Ambrosio, San Bernardo y otros son resultado de esto.

Los ciervos también representan el alma humana, como se afirma en uno de los salmos, que dice: *Como el ciervo brama tras las corrientes de las aguas, así mi alma brama por ti, Dios mío*. Es habitual ver figuras de ciervos en las pilas bautismales, como se puede ver, por ejemplo, en la Iglesia de Santa María de Villanueva y también en los cálices. El ciervo bebedor se convirtió en un nuevo motivo iconográfico relacionado con el bautismo, sacramento en el que el agua sacia la sed del espíritu y limpia el pecado original.

Sin embargo, como el venado o el alma del cristiano pueden ser atacados por el mal, también es posible imaginar escenas en las que centauros, animales que atacan a otros seres sin provocación, persiguen al venado.

El ciervo como icono

El interés del ciervo como icono en el proyecto se encuentra en lo que comparte simbólicamente como presa (entendido desde lo vulnerable y lo dócil) con cualquier víctima de violencia en una situación de fragilidad frente a su hostigador. El ciervo como icono no es algo nuevo dentro del mundo occidental; su caza y su relación con el hombre, han estado muy presentes desde la época romana en la Península Ibérica; casi siempre con un valor erótico para el victimario que se tiende a dar a la corporalidad disidente en la actualidad. Se trata de cazar o ser cazado, de encontrar un equilibrio entre estos dos polos que coartan las relaciones que se establecen entre dos mundos tan parecidos y a su vez, tan opuestos.

Es evidente que nos encontramos ante elementos simbólicos, en los que la caza del ciervo es el elemento central. El hombre metamorfoseado en ciervo, el ser humano como cazador o como cazado. Hemos visto imágenes del ciervo que demuestran tradiciones peninsulares incluso anteriores a la llegada de los romanos, pero también de finales del siglo IV d.C., y en la Península Ibérica, tenemos noticia de ciertas mascaradas, que con carácter mágico se realizaban y que tenían al ciervo por protagonista. Estas mascaradas poseen un carácter mágico, en el cual el elemento erótico era importante.¹⁵

En el estudio de Menéndez Fernández y Quesada López¹⁶ se hace una breve introducción sobre los motivos que llevan al hombre a fascinarse por el ciervo como

¹⁵ Montesinos I Martínez, "Sobre una escena de "hombre-ciervo" en la terra sigillata hispánica", Pág. 8. En relación al protagonismo del ciervo en ciertos rituales paganos y su demonización posterior en el Imperio Romano.

¹⁶ Menéndez Fernández y Quesada López José Manuel. "Artistas y Cazadores de Ciervos. El papel del ciervo en el arte y la caza del Paleolítico Superior cantábrico". Pág. 2.

presa. El párrafo continúa ensalzando las características del ciervo y concluye con que sus virtudes son envidiadas por el propio cazador.

Entre los animales que han sido objetivo tradicional de caza, el ciervo constituye uno de los trofeos más emblemáticos. El porte altivo y majestuoso de los machos adultos, con sus grandes cornamentas, así como la esbeltez, gracilidad y elegancia de las ciervas en sus movimientos, los han hecho objeto de admiración y los ha convertido en presa codiciada.

El ciervo es, por tanto, un animal que presenta ambas realidades estéticas anheladas por el hombre occidental: la virilidad simbólica a través de una cornamenta robusta y la gracilidad descifrada como cualidad femenina en un mismo pellejo. Este deseo de parte del hombre hacia el ser, se manifiesta a través de la violencia; el animal deja de ser una criatura sintiente para convertirse en trofeo de aquel que lo codicia y al mismo tiempo, en icono andrógino.

Es en esta ambigüedad en la que se establece la relación entre el animal y el transexual; el animal se reapropia de la violencia del mismo modo que lo hace el segundo, como defensa o aptitud aprendida de los hostigadores por culpa de sus características físicas.

La metamorfosis entre ciervo y hombre como temática tiene una relevancia significativa en la práctica que se explica a lo largo de este dossier, así como la idea de caza. Es interesante valorar estos antecedentes porque sirven de base para entender que el ciervo como símbolo deseable y a la vez, perseguido, siempre ha estado presente dentro del mundo occidental. La metamorfosis de por sí ya es un tema sugestivo dentro de la creación artística cuando se habla de identidades marginadas o de transexualidad, por todo lo que esta implica. El ejemplo más explícito con esta temática entendida desde lo pagano, es el mito de Diana y Acteón.

El atrevido cazador pagó con su vida la osadía de contemplar a la diosa desnuda que tomaba un baño en un manantial. Al ser descubierto, Diana, avergonzada y furiosa, lo convirtió en ciervo y acabó devorado por sus propios perros.¹⁷

Se va un paso más allá y se presenta al cazador como presa; se genera una dualidad que entra en conflicto con las naturalezas que se distinguen dentro de una práctica como la caza, en la que los roles ya se establecen previamente y en raras ocasiones, se permutan. Cuando se habla de (trans) masculinidad se habla de esta ruptura clásica entre cazador y presa, puesto que se entiende a la víctima como

¹⁷ Sigillvm, 5 de junio de 2022. <https://ceramicasigillvm.es/el-mito-de-diana-y-acteon/>. Cuando Acteón se atreve a irrumpir en el momento de descanso de la diosa y sus ninfas, esta le castiga por su osadía convirtiéndolo en presa. Es irónico si se tiene en cuenta que las ninfas, en un principio, cumplen con ese papel vulnerable ante la mirada lasciva de Acteón.

perpetrador y se le niega la misericordia con la que se acoge al venado convencional; se le exhibe frente a su hostigador y se legitima la violencia ejercida hacia él como consecuencia de una presunta traición hacia una naturaleza grácil o femenina.

Lo que la naturaleza refleja: Fauna levantina y arte conceptual

Hay un claro predominio de dos especies en toda el área de distribución del estilo levantino: el ciervo (*Cervus elephas*) y la cabra montés (*Capra pyrenaica*), a las que se unen en porcentajes mucho menores los uros (*Bos taurus primigenius*), los caballos (*Equus caballus*) y los jabalíes (*Sus scrofa*).¹⁸

Con muy pocas excepciones, las especies representadas son extremadamente raras; sin embargo, el género y la edad introducen en ellas otro factor distorsionador. Los jóvenes no están representados muy a menudo, pero en ocasiones sí lo están los cerdos o cervatillos, ya que no están presentes en el resto de las especies. El sesgo de género es aún más evidente en esta situación. Particularmente en especies con mayores niveles de dimorfismo sexual, como cérvidos y cápridos, se puede observar un exceso de ejemplares machos.¹⁹

Es en estos últimos grupos, en los que se ve un mayor porcentaje de representación de hembras; en ocasiones, son las únicas imágenes que se encuentran, como es el caso de Cueva de la Vieja o Cueva Remigia. Cuando se representan machos adultos, por otro lado, se les traza con cornamentas plenamente desarrolladas, en ocasiones exageradas. En otras especies, las diferencias son más difíciles de percibir. Juan F. Ruiz (2009) sugiere que esto podría deberse a una estrategia selectiva de caza, para asegurar la supervivencia de la especie. La exageración del dimorfismo sexual en los cérvidos se convertiría, por tanto, en una técnica de subsistencia.

Como ya ha sido mencionado con anterioridad, estas figuras animales no siempre están inmersas en escenas de caza; de hecho, no es infrecuente que un animal sea representado solo en un abrigo o un panel (hablando generalmente de ciervos macho, pero también toros). Esto puede verse en Chimiachas (Baldellou, 1984-85) o en el Abrigo del Torico del Pudial (Ripoll, 1961).

Sin embargo, a pesar de la apariencia altamente distorsionada del ecosistema del Holoceno medio, las especies que capturan la atención del artista levantino se

¹⁸ (Ruiz López, 2009, p. 114)

¹⁹ (Ruiz López, 2009, p. 115)

representan con una gran cantidad de detalles anatómicos, se reflejan sus actitudes distintivas y se describe su ciclo anual de comportamiento o cambio fisiológico. La descripción de las astas del ciervo masculino, las bisulcus cascados, las delicadas orejas de los hinds, las astas en forma de S de la cabra hispana, la fuerza física de los aurochs o el peluche de los jabalíes salvajes le dan a estas figuras un sentido muy agudo de Observación de la naturaleza.²⁰

Ruiz F. López (2009) dice que en los ciervos se observan ocasionalmente ejemplares machos aislados con cornamenta bien desarrollada, junto a manadas mixtas con predominio de hembras y grupos de machos. Escenas como la de la Cova dels Cavalls remiten a una época del año muy concreta porque el breve encuentro durante la berrea se produce entre septiembre y octubre (Blanco, 1998).

Se han conservado figuras de ciervos machos que exhiben el ciclo anual completo de desarrollo de la cornamenta, incluidos aquellos en desmogue como los encontrados en la Cueva del To Modesto (Hernández et al., 2002), en su fase de crecimiento con cornamenta cubierta de pelusa e indicios de lámparas basílicas como las encontradas en el Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas (Obermaier y Breuil, 1927), y por supuesto, ejemplar. El desmogue²¹ sucede entre marzo y abril; el nuevo período de crecimiento de la cornamenta sucede justo al mes siguiente.

La simbología del ciervo en sus diferentes formas en la cultura judeo-cristiana

Tradicionalmente el ciervo ha sido un animal relacionado con la bondad y la nobleza. El ciervo era considerado un avezado cazador de serpientes. Dado que la serpiente es en la cultura semita el símbolo del maligno, era evidente que se utilizó al ciervo como imagen gráfica de la lucha espiritual contra el mal. En la época romana, Plinio el viejo afirmaba que el único remedio contra la picadura de una serpiente era la placenta de un ciervo, lo que aumentó la estima hacia este animal. Además, la cornamenta de los machos se renueva cada año, hecho que se presta como símbolo a la dinámica muerte-resurrección que se ha indicado, también, con el plumaje del pavo real. En este tipo de imágenes, por lo tanto, el ciervo representa al propio Jesucristo combatiendo al mal.

Otra utilización del ciervo como símbolo cristiano tiene una base bíblica tomada del Salmo 42, versículo 2: «*Como busca la cierva corrientes de agua, así mi alma, te busca a ti, mi Dios*». El ciervo representa en este otro caso el alma humana que se sacia de los dones de Dios. Al igual que con el pavo real, casi siempre se

²⁰ (Ruiz López, 2009, p. 116)

²¹ El desmogue es el proceso natural en el que los cérvidos pierden sus astas cada año para dar lugar al crecimiento de una nueva cuerna. En este periodo el animal requiere un aporte extra de energía para desarrollar sus nuevas astas. Referencia: <https://artesanialviso.com/el-desmogue>

representa al animal en esta otra iconografía bebiendo de la fuente de la Salvación, el Cáliz de Cristo.²²

Pero para formalizar estas afirmaciones, considero que es importante empezar a hablar del ciervo como figura eucarística de Cristo²³. La región central del ciervo "bereber"²⁴ del norte de África era el epítome de la inmortalidad. Según el recuerdo del padre Delattre, un viejo mito sostenía que los ciervos viejos o enfermos podían rejuvenecer o recuperar la salud retirándose a una cueva o comiendo serpientes. Dado que el propio Tertuliano afirma que el venado es el dueño de su existencia al hablar del animal, esta leyenda era muy conocida en el norte de África en tiempos de Tertuliano. El ciervo siendo la encarnación de la inmortalidad era casi inevitable.

Por otro lado, durante los primeros siglos del cristianismo, el venado representaba al cristiano, ya fuera un catecúmeno²⁵ preparándose para recibir sus sacramentos o una persona fiel en plena gracia de Dios. Después de conocer la eficacia de las aguas bautismales, el catecúmeno debía "aspirar ardientemente" a la fuente sagrada donde se eliminarían todas sus manchas.

Nada es más apropiado que la imagen del ciervo y las palabras de David del Salmo 41 para transmitir este intenso deseo: «*Como el ciervo sediento anhela el agua de los manantiales, así mi alma te anhela, oh Dios mío*». En consecuencia, según Dom Gueranger, los ciervos jóvenes se utilizan para simbolizar el alma que se prepara para el bautismo.

Para un alma que busca la verdad, la imagen del venado también es apropiada. San Agustín incluso comparó a la famosa familia romana de los "Anicii" con una manada de ciervos por la rapidez con que sus miembros aceptaron el cristianismo.

Los fieles que desean poseer la gracia o participar de la sagrada Eucaristía también están representados por la imagen del ciervo, como se dijo anteriormente.

Contrariamente a lo que enseñaron algunos herejes y el mismo Tertuliano una vez aceptado el error de los montanistas, el ciervo también simbolizaba al cristiano al

²² El ciervo como símbolo cristiano. Referencia: <https://creoendios.blogspot.com/2017/01/simbolos-cristianos-ii-animales.html>

²³ Tomando de referencia algunas ideas del P. Louis Delattre en su libro "Symboles eucharistiques à Carthage", Tunis, 1930, p. 1-20. y haciendo referencia a la disertación llevada a cabo por El Padre Silvio Gaston Moreno, religioso del Instituto del Verbo Encarnado (Institut du Verbe incarné). Referencia: <http://archeologiechretienne.ive.org>

²⁴ El ciervo de Berbería o ciervo del Atlas (*Cervus elaphus barbarus*) es una subespecie del ciervo común que vive al norte de Argelia y Túnez, reintroducido actualmente en Marruecos. Referencia: [:https://web.archive.org/web/20070930013105/http://www.cites.org/esp/resources/ID/sheetfauna/S/Volume1/A-119.006.004.005e%20Cervus%20elaphus%20barbarus_S.pdf](https://web.archive.org/web/20070930013105/http://www.cites.org/esp/resources/ID/sheetfauna/S/Volume1/A-119.006.004.005e%20Cervus%20elaphus%20barbarus_S.pdf)

²⁵ Persona que se instruye en los principios de la doctrina católica para recibir el bautismo.

que se le permitía escapar de la persecución, particularmente en estas regiones africanas.

Según el padre Delattre, el 18 de enero de 1880 se descubrió en Cartago una lámpara que representaba a un ciervo, que en este caso se parece a una liebre, corriendo rodeado de otras liebres que también corren. El significado que se deriva del diccionario de antigüedades cristianas es el siguiente: el venado y la liebre representan el miedo del alma cristiana cuando se acercan peligros que amenazan su pureza, al mismo tiempo que amenazan esa pureza por su timidez y agilidad. Su necesidad de huir debe cumplirse rápidamente.

Hasta ahora, el venado ha representado al cristiano devoto, pero también es una imagen de Cristo. Un molde de hostia tunecino sirve como evidencia de que el ciervo era visto en estos lugares como un símbolo de Cristo en la Eucaristía.

En la propia arqueología cristiana de Cartago pueden encontrarse reliquias que poseen la imagen del ciervo. El Padre Silvio Gaston Moreno (2016) recuerda que en Francia, a día de hoy, se difunden medallas con estos motivos, como por ejemplo, la que se muestra en la imagen. Se trata de un objeto realizado por Arthur Bertrand²⁶, de 270 euros, sobre un molde para hostias encontrado en Túnez. Es interesante como Bertrand reinterpreta esta joya eucarística tunecina, puesto que está basada en un molde para hostias de los primeros siglos. En ella se ve perfectamente expresada la fe de los primeros cristianos (lo cual es importante cuando lo que interesa en el proyecto es entender los iconos más vetustos) de África del norte en la Eucaristía.

El pan eucarístico que puede realizarse en medalla tiene un diámetro de 15 cm y un espesor de 1 cm. La imagen que se representa en este, es la del ciervo bereber, originario de este lugar. Se le representa detrás de un árbol; entre un racimo de uva y una brizna de trigo; todo ello abrazado por una inscripción circular que nace del morro del ciervo, citando a Dios en el evangelio de Juan (6:15): *EGO SUM PANIS VIVUS QUI DE CELO DESCENDI* (Yo soy el pan vivo bajado del Cielo).

El molde de esta fiel reproducción de una hostia de misa del tiempo de San Agustín (siglo IV) fue descubierto en el sur de Túnez, en las ruinas de una iglesia cercana de Jebeniana, a 32 km de Sfax, en el año 1920 y ofrecido, según el Padre Silvio Gaston Moreno (2016), al museo del Bardo en Túnez donde hoy se conserva. El molde pertenece a una de las tres comunidades cristianas más grandes de África en la época de San Agustín.

²⁶ Se puede leer más en relación a este objeto y sus obras en su página. Referencia: <https://fr.arthusbertrand.com/medaille>

Para entender los símbolos que se presentan en esta pieza, hay que tomar en consideración, como ya ha sido anteriormente mencionado, el texto del salmo 41:2: *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus*. Este ciervo es, entonces y según el Padre Silvio Moreno (2016), por un lado: la imagen piadosa que siente sed de la comunión, pues como se dice en el versículo siguiente del mismo salmo *sitivit anima mea ad Deum fortem vivum*, es decir, sed de ese Dios poderoso, fuerte y vivo en la Eucaristía (presencia real), esperando poder contemplarlo cara a cara *quando veniam, et apparebo ante faciem Dei*.²⁷

Pero a su vez, es la figura de Cristo, a quien debemos imitar. Esto se hace evidente cuando vemos que la primera palabra de la frase que rodea al ciervo es **EGO**, y sale, precisamente, de la boca del ciervo.

LA CAZA

El título del proyecto responde a la práctica predilecta de los aficionados a la caza mayor; la montería, que en España, tiene gran relevancia dentro de los círculos entendidos en el tema. Esta tradición es tan antigua como el hombre; al Sur de la ciudad de Jaén, a unos 9 kms de distancia, en una cueva situada en la zona baja de una gran pantalla de roca de unos 30 metros de altura, con los techos cubiertos del negro intenso que han dejado las lumbres de los que en ella se resguardaron, está el documento gráfico de una de las primeras monterías de la humanidad; quizás el más antiguo. Las fechas saltan de mil en mil años, entre cuatro y seis, según a los sabios que consultes²⁸. Este es uno de tantos ejemplos que demuestra que es un hábito que no muere, simplemente se transforma con el entorno y se adapta a los nuevos procedimientos implantados por el hombre.

—La caza— excepto la menor y ni siquiera la volatería— sigue siendo privilegio de los poderosos, como en la Edad Media. Sólo que ahora este privilegio adquiere caracteres de verdadero delirio con reyes como Felipe III, IV y Carlos III y IV, cuya principal ocupación, si no exclusiva en algún caso, era cazar²⁹. El patrimonio cultural que cada generación transmite a la sucesiva incluye saberes cotidianos y

²⁷ Gaston Moreno, P. S. (2016, 5 de julio). *El ciervo como figura Eucarística*. Archeologie et Art Chrétien. Referencia: http://archeologiechretienne.ive.org/?p=535#_ftn3

²⁸ Palabras de Medina Casado, Pedro. "La Montería Española en La Prehistoria:". *Montería en la Sierra de Jaén hace... De cuatro a seis mil años*, Real Academia de Ciencias Veterinarias de Andalucía Oriental, 2017. Pág 1.

²⁹ ⁶ López Ontiveros, Antonio. "Algunos aspectos de la evolución de la caza en España". *Agricultura y Sociedad*, n.º 58 (1991): Pág. 20.

especializados, las artes y el mismo lenguaje, conocimientos y costumbres³⁰. En este se incluye la caza, que al igual que los anteriores mencionados, tiene un peso importante sobre la tradición y la socialización del individuo. ¿Qué es, entonces, la identidad nacional y cómo se identifica en una práctica tan mundana y a la vez, mitificada, como lo es la caza mayor? Se entiende como *identidad nacional* el conjunto de representaciones del pasado, producidas conservadas y transmitidas dentro de los grupos sociales, la memoria colectiva se presta a ser analizada según modelos derivables del estudio de la comunicación³¹.

Es aquí donde la caza se presenta como labor a conservar por un colectivo específico de personas. Entender la memoria no solo como imagen pasada, sino como conjunto de prácticas que se desplazan hasta el presente, es importante para entender cómo esta actúa sobre el individuo ante la presión colectiva. Es este *compartir la práctica*, además, lo que une al sujeto a un pasado que cree corresponderle.

Este pasado, conociendo el contexto, es un pasado violento, puesto que dicha violencia es la que le ayuda a conservarse. Identificar esta realidad y reflexionar sobre ella, permite desplegar un amplio abanico de recursos artísticos que aborden, desde su naturaleza estética y teórica, la problemática que se presenta.

Esta memoria de la que se habla, tiene una carga crítica y desestabilizante. la memoria no es solamente lo que sirve a la identidad de un grupo y sus intereses actuales, sino también el depósito de las trazas que pueden valer tanto en la desfetichización de lo existente y a la comprensión de los procesos que han llevado al presente tal como es ahora, como a la crítica de este mismo presente en el nombre de deseos, de aspiraciones o de traumas reprimido (Marcuse, 1955; Jay, 1982).

En este sentido, además, quisiera subrayar que muchos de los procesos de redescubrimiento o de construcción de identidades étnicas, regionales o nacionales que están hoy en curso en el mundo, parecen apoyarse sobre la memoria de una forma unilateral: en la tentativa de buscar refuerzos simbólicos a identidades colectivas vinculadas a proyectos políticos, dejando de lado todo lo que de inquietante, problemático, desagradable u oscuro puede tener el pasado de los grupos a los que hacen referencia³².

³⁰ Jedlowski, Paolo y Alberto Rosa Guguelmo Bellel. *Memoria Colectiva e Identidad Nacional. Capítulo IV: La sociología y la memoria colectiva. s. f. Pág. 125*

³¹ Jedlowski, Paolo y Alberto Rosa Guguelmo Bellel. *Memoria Colectiva e Identidad Nacional. Capítulo IV: La sociología y la memoria colectiva. s. f. Pág. 127*

³² Jedlowski, Paolo y Alberto Rosa Guguelmo Bellel. *Memoria Colectiva e Identidad Nacional. Capítulo IV: La sociología y la memoria colectiva. s. f. Pág. 131*

La caza en el cine

*Ya sea en las rocas, uniendo estrellas, esculpiendo mármol o filmando una película, tres aspectos esenciales rigen la iconografía animal: belleza, sacralidad y enseñanza. Elementos que conectan arte y moral. El relato de la muerte de un animal, además, es una alternativa a la banalización de la muerte humana. Más por contraste que por analogía, descubrimos la muerte en otras especies. La muerte, pero también sus escalones precedentes: el castigo, la enfermedad, la mutilación, la tortura, el abandono, etc. La muerte del animal siempre denota credibilidad, pérfida huella estética de la dualidad ficción/documental.*³³ (Amaba, 2014)

Siendo el cine lo que se va a trabajar en la práctica, es importante tener en cuenta qué es lo que se ha hecho antes en el medio. Las escenas de caza son un elemento recurrente en el mundo del cine, sobre todo en el cine europeo. Siempre es importante investigar y conocer lo que ya se ha hecho, para saber por qué creemos necesario reproducir un mismo tema. Cada artista puede aportar una visión y un tratamiento diferente a dicho tema y eso es exactamente lo que yo deseo hacer en mi propuesta.

Yéndome a las referencias más clásicas y con la figura del ciervo como protagonista, quiero mencionar la película de *Bambi* (1947) dirigida por David Hand, que fué, por razones evidentes, uno de los primeros personajes que me vinieron a la mente cuando pensé la caza representada desde la posición de la presa y por el hecho de que se trate de imagen animada. A pesar de que la propia caza no sucede en pantalla, tiene una pertinencia particularmente emocional dentro de lo que es el conjunto de la película.

Alejándome un poco del ciervo, pero sin abandonar la temática de la caza, también me interesa el trabajo de John Huston, dado que en varias de sus películas, se

³³ Amaba, R. (2014, 26 de junio). *A la domesticación por la imagen: cine-ciervo*. Transit: Cine y otros desvíos. Referencia: [A la domesticación por la imagen: cine-ciervo](#)

muestra o menciona la caza de montería³⁴: *El Último de la lista* (1963) y *La horca puede esperar* (1968) son dos ejemplos clave.

En cuanto a caza humana y sin olvidarme del símil que se genera entre hombre y animal en mi práctica, me gustaría nombrar *No Escape* (1994) de Martin Campbell, que es una verdadera cacería humana.

La caza (1966) de Carlos Saura, también representa escenas de persecución y se tuvo en cuenta como referente estético; sin embargo, esta sucede en terreno árido y lo que se caza son conejos enfermos de mixomatosis³⁵.

Existe una alusión a la cacería de ciervos en *(The Three Musketeers)-The Queens Diamonds* (1973) dirigida por Richard Lester, en el episodio de Gran Bretaña, en el que D'artagnan llega a pedirle ayuda al Duque de Buckingham (Michael York). Es muy periférico, pero ponen en escena un método muy tradicional entre la nobleza británica del siglo XVI-XVII.

Dentro del mundo del Wéstern³⁶, es habitual que se cacen ciervos o pumas como ejercicios iniciales/quebradas, pero las películas que las muestran son de serie B y difíciles de encontrar y precisar; entre ellas está *Ten Wanted Men* (1955) de H-Bruce Huberstone.

Volviendo a salir del mundo del Wéstern, está *The Belstone Fox* (1973) dirigida por James Hill. Me interesa especialmente esta última película, porque el foco está puesto sobre el animal y no el cazador en sí mismo; al trabajar en el cortometraje, lo hice partiendo de esta idea de darle mayor protagonismo a la presa, así que resulta interesante entender qué técnicas suelen utilizarse en este medio para lograrlo.

La caza: similitudes dentro del cine y la literatura

El tema del hombre convertido en presa recorre los discursos y artes de la civilización humana desde la Prehistoria. Las fábulas y representaciones en torno a "la caza humana" poseen una significación que refleja su valor contextual y, a la vez, su capacidad para cristalizar obsesiones universales.

³⁴ La caza de montería es una modalidad de caza mayor con especial protagonismo de perros de caza. Han existido y existen diferentes tipos de montería según el territorio donde se lleva a cabo, la manera de entender la caza y el uso de ciertas razas de perros. Referencia: MAXTOR. (s.f.). *Tratado de Montería del siglo XV*.

³⁵ Enfermedad vírica importante de los conejos causada por un poxvirus denominado virus mixoma. Éste causa una enfermedad en conejos y liebres, en especial los conejos europeos, una enfermedad grave con alta mortalidad. Referencia: <https://ganaderia.elika.eus/fichas-de-enfermedades-animales/mixomatosis>

³⁶ Género cinematográfico típico del cine estadounidense que se ambienta en el viejo Oeste americano.

*El sincretismo primitivo y el poder alucinatorio que algunos teóricos han atribuido a la imagen filmica no podían permanecer ajenos a un motivo intemporal que está en la base de mitos con múltiples ramificaciones literarias. La película La caza, de Carlos Saura, da pie a una tentativa de interpretación de los recursos que utiliza el lenguaje cinematográfico, con su fuerza analógica y simbólica, para absorber y vivificar lenguajes artísticos “tradicionales”, verbales en su mayor parte, pero también plásticos, mediante el “montaje polifónico” que evocaba Eisenstein y la lectura oblicua de una historia que fecunda una parcela del imaginario humano de todas las épocas.*³⁷ (Aparicio Nevado, 2011)

Como ya ha sido mencionado anteriormente, *La caza* (1966) sirvió, junto a otros largometrajes basados en el tema, de inspiración a la hora de desarrollar el ejercicio en el que se profundiza a lo largo de este dossier. No es de extrañar pues, que se haga mayor hincapié en este film, que a pesar de no centrarse en el animal que me interesa como icono, sí que genera una metáfora continuada entre la caza y el hombre como presa.

Muchos comentaristas se han referido a una frase encontrada en un diálogo de la película de Carlos Saura que está plagada de presagios y recuerdos ancestrales. Es aquella en la que se alude a la finalidad de la caza humana, así como al tema anticuado de «*la caza invertida*», en la que el cazador se convierte en presa (Hell, 1994, 220). Entre estos académicos, se encuentran hombres como Guy H., que se ha dedicado a estudiar estas conexiones entre la representación de Saura y el descaste veraniego real de los conejos³⁸, en busca de la realidad documental dentro de su ficción.

Pasando por la literatura encontramos que en la novela hispanoamericana se recurre a menudo al símil de la cacería humana. Las alusiones, imágenes y metáforas en este sentido prevalecen en la novela *Butamalón* de Eduardo Labarca, que se centra en el conflicto entre mapuches y españoles en el siglo XVI: «*El sargento Hilario Lobo se fue de cacería con su famoso Auguspín, un perro peludo de pelo rojo y hocico negro conocido por su ferocidad y coraje. Los amigos habían encontrado la quebrada donde se habían escondido los indios fugitivos de la encomienda*» (Labarca, 1994, 219); «*La población huía alborotadamente a los cerros, donde Catilebo, con la crueldad que bien le conozco, iba cazando a los españoles como a conejos*» (Labarca, 1994, 395).³⁹ En una de de las últimas historias de Julio Cortázar, *Satarsa, entrelaza la caza de pura subsistencia de ratas*

³⁷ Aparicio Nevado, F. (2011). “*La caza del hombre*”, *recreación de un motivo legendario, novelesco e histórico en la caza, de Carlos Saura*

³⁸ Consiste en la utilización de dos o tres podencos por cazador que localizarán los conejos y tras una intensa persecución, acabarán por matarlos tras sinuosos recortes, saltos, caídas y golpes.

³⁹ (Aparicio Nevado, 2011, p. 271-272)

*gigantes y agresivas por parte de los guerrilleros emboscados en la selva con otra forma cinegética cuyas resonancias ancestrales y tono de pesadilla nos resultan extrañamente familiares, inscritas en la historia de los países hispanoamericanos en el siglo XX: la caza al subversivo llevada a cabo por las fuerzas represivas de un país dictatorial que muy bien pudiera ser la Argentina de los años 70 y 80.*⁴⁰ Se reafirma este aserto a través de un diálogo que surge entre Lozano y Laura:

— *Sí. Pero no nos vamos a quedar siempre aquí cazando ratas.*

— *Es mejor que pasar al otro lado a destiempo y que las ratas seamos nosotros para ellos.*

(Cortázar, 1998, 42).

Estas referencias de la guerra como metáfora de caza, tanto factual como simbólicamente, no son casualidad si tenemos en cuenta que, la identificación de la guerra como alegoría a la caza es, desde tiempos inmemoriales, algo muy habitual. Ya en la Edad Antigua, la caza se había convertido en fuente inagotable de retóricas en relación a la guerra. Los historiadores no dejan de relacionar las dos acciones entre sí. Un ejemplo de ello es *El arte de la caza* (siglo IV a. C.), en el que Jenofonte nos afirma que *«la caza es la mejor escuela de guerra»*.

En un marco más amplio y dentro del plano y del contexto cultural que nos concierne, cabe recordar las palabras más recientes de una historiadora del arte: *«Toda Hispania, a decir del geógrafo griego Estrabón, contemporáneo de Augusto, era un 'gigantesco coto de caza'. Los pintores, bronceístas y artesanos hispanos, a lo largo de todo el mundo antiguo, encontraron en los temas de caza motivo de inspiración»* (Núñez, 2006, 6). No es sorpresa, por tanto, que en muchas películas de culto, entre las que destaca *The Deer Hunter* (1978) de Michael Cimino, se genere este paralelismo entre la guerra y la caza y que se explore, a través de la figura del cazador, las secuelas psíquicas y morales del ser humano frente a su relación con la violencia hacia la naturaleza y semejantes.

Otros guionistas muy conocidos, entre ellos Guillermo Arriaga, han manifestado como bien expresa Nevado (2011) la importancia del resorte cinegético en su visión del mundo y, por consecuencia, en la construcción de los personajes que pueblan sus relatos.

«Me gusta cazar porque es un rito muy profundo que enfrenta la vida con la muerte, la belleza con el horror. La caza acerca a la verdad de las cosas.

⁴⁰ (Aparicio Nevado, 2011, p. 272)

Todo mi trabajo es sobre la caza y todos mis personajes se comportan como cazadores. Me gustan los animales y los que más respeto son los que cazo.»

(Fernández-Santos, 2005, 42)

En resumidas cuentas, esta obsesión temática, que el espectador (o lector) a menudo busca en las salas oscuras y en la lectura, proviene de una erotización de la caza de parte de algunos estudiosos desde una perspectiva antropológica (Nevado, 2011, 275): *Algunos cazadores suelen comparar con el placer del sexo la gratificación que llegan a experimentar en la caza. Se diría que la actividad cinegética puede ser un sustituto erótico. La caza es el mundo de los rastros y de los olores, de la persecución y de la captura. Disparar y matar al animal, hacerse con él cuando está rendido, son actividades que proporcionan gran deseo y placer. Existe una erótica de la caza* (Zulaika, 1992, 144). Ortega y Gasset también añade:

«Si se compara con las otras diversiones –los espectáculos o los juegos deportivos– salta a la vista la superior calidad que posee la afición a la caza. Frente a ella todas esas otras distracciones parecen meros inventos arbitrarios que lo mismo podían existir que no existir, mientras la afición a la caza se encuentra preformada en la condición misma del hombre y brota en zonas mucho más profundas de su ser. De aquí que en su ejercicio participe el hombre entero, arrancándole por completo de su existencia habitual. Por lo mismo es la distracción más radical porque en ella descansa todo el hombre de la vida trabajosa en que suele estar. [...] es una impresión como de haberse evadido no se sabe de qué cárcel o prisión.»

(Ortega, 1985, 454)

Cazadores y presas: separación entre lo cultural y lo natural, lo humano y lo animal

Es interesante ver cómo la representación primaria de la figura humana supone, por primera vez, una separación de lo cultural y lo natural, lo humano y lo animal. Así, el cazador se erige en una figura superior respecto a lo cazado, que es la naturaleza sobre la que tiene poder absoluto.

El ciervo, en cuanto especie, forma parte importante del bestiario representado en el arte paleolítico, como es bien sabido. Sin embargo, presenta notables diferencias diacrónicas según áreas y según se trate de machos o hembras. En este último sentido, el marcado dimorfismo sexual, llega a configurar como grupo sin

dependientes a machos y hembras de la misma especie, contrariamente a lo que ocurre con los restantes animales más frecuentemente representados en el imaginario paleolítico. Igualmente, las numerosas y rígidas convenciones en la representación de estos animales se ven afectadas por esta dualidad que no llega, en ningún caso, a ser absoluta.

Es decir, todas las formas, técnicas y estilos de representación, así como las elecciones de emplazamiento y soporte, afectan a machos y a hembras; sin embargo, la cuantificación estadística sugiere diferencias que parecen sustanciales⁴¹. El presente trabajo busca romper con esas diferencias representativas tomando la figura masculina del animal como icono absoluto; se genera así un nuevo imaginario que incorpora esa oposición al binarismo establecido por la representación clásica a través de los formatos decretados dentro del medio artístico. La imagen se convierte en una evidente declaración de intenciones que recoge la severidad tradicionalmente masculina y la transmuta para dejar que su reverso, lo femenino, se apropie de ella.

La encarnación primaria de la figura humana en la pintura rupestre supuso, por primera vez, una separación de lo cultural y lo natural, lo humano y lo animal. Así, el cazador se erige en una figura superior respecto a lo cazado, que es la naturaleza sobre la que tiene poder absoluto.

Las relaciones entre la fauna y las sociedades humanas durante el Holoceno⁴² en la Península Ibérica están ampliamente reflejadas en las imágenes encontradas en el arte rupestre al aire libre creado durante este período, sobre todo en el llamado arte levantino⁴³, una colección de pictografías principalmente de estilo naturalista encontradas en abrigos de la mitad oriental de la Península Ibérica.⁴⁴

Esta estética se distingue por la representación de escenas intrincadas que expresan la interacción entre varios grupos humanos y varias especies animales. Las escenas de caza, en las que participan una variedad de personas y animales en manada, son probablemente las más conocidas. También existen representaciones de interacciones que se han interpretado como domesticación o pastoreo, así como figuras humanas y animales que parecen respetarse mutuamente.⁴⁵

Las relaciones entre cultura y naturaleza que parecen articularse en estos paneles son a menudo una forma de preservar una tradición que refuerza los métodos de

⁴¹ Menéndez Fernández, Mario. "Artistas y cazadores de ciervos. El papel del ciervo en el arte y la caza del Paleolítico Superior cantábrico". Trabajo de Grado, Universidad de Valencia, 2008.

⁴² El Holoceno es el período geológico durante el que la especie humana fue una de las especies dominantes en la Tierra. En su devenir, vivió la quinta extinción masiva ocurrida a nivel planetario, y fue capaz de sobrevivir. Referencia: SciELO.org

⁴³ El arte rupestre levantino se denomina así porque puede encontrarse a lo largo de la fachada oriental de la Península Ibérica desde Cataluña a Andalucía, pasando por Aragón, Valencia, Murcia y Castilla-La Mancha. Las manifestaciones se localizan en abrigos, covachas y rocas de las sierras, a media altura. Referencia: [Arte Rupestre Levantino en Castilla-La Mancha](#)

⁴⁴ (Ruiz López, 2009, p. 105)

⁴⁵ (Ruiz López, 2009, p. 105)

explotación agrícola y ganadera, que paradójicamente acentúan el papel simbólico de las especies de fauna silvestre.⁴⁶

Relaciones hombre-fauna

La importancia de la figura humana en el arte paleolítico y postpaleolítico de la Península Ibérica es una de sus diferencias clave. Como se aprecia en la Cueva de los Casares (Riba de Saelices, Guadalajara) (Cabré, 1940), el arte postglacial le otorga personajes protagónicos en muchos de los conjuntos, probablemente como resultado del proceso de desarrollo de la autoconciencia de la capacidad humana para intervenir en la naturaleza. En el primero, su presencia es meramente testimonial y muchas veces reducida a retratos con aire caricaturesco.⁴⁷

Juan F. Ruiz (2009) nos afirma que en estas pinturas podemos diferenciar un reducido número de acciones entre hombre y animal, como bien son las interacciones directas (caza, pastoreo y domesticación) y las interacciones indirectas (alejamiento, respeto), cada una de ellas imbuidas de implicaciones distintas, pero muy posiblemente lejos de ser un reflejo de actividades cotidianas.⁴⁸

De entre estas actitudes antropocéntricas, la más prevalente y la que más interés ha suscitado en la investigación es la cacería. En realidad, estas escenas de caza —que, a pesar de ser habituales, no son las únicas ni las que mayoritariamente predominan porcentualmente en el conjunto del estilo— son las que caracterizan típicamente al estilo levantino (López, 2005).⁴⁹

El cambio de actitud que comentábamos antes es más pronunciado en estos decorados porque la figura humana domina claramente la acción y la relación naturaleza-cultura comienza a inclinarse a favor del ser humano (Criado y Penedo, 1989). Esto se debe a que el equilibrio entre los dos es necesario para la reproducción de la formación social que todavía se deriva de la naturaleza.⁵⁰

Así, Juan F. Ruiz (2009) vuelve a asegurar que el arquetipo del cazador es un reflejo de este nuevo rol que está jugando el ser humano. La acción se centra en estas figuras del discurso levantino, y las figuras animales son sus aliados naturales. La estructura sintáctica resultante (arquero-cazador-animales) puede ser el resultado de una sola composición, o el resultado de una sola intervención pictórica, o bien puede comprender una escena acumulativa, algo que sucede con bastante frecuencia (Sebastián, 1986 –87; López, 2005).

⁴⁶ (Ruiz López, 2009, p. 105)

⁴⁷ (Ruiz López, 2009, p. 105)

⁴⁸ (Ruiz López, 2009, p. 107)

⁴⁹ (Ruiz López, 2009, p. 107)

⁵⁰ (Ruiz López, 2009, p. 107)

En estas escenas, la figura humana es la que toma el papel protagonista, siendo, habitualmente, el atacante. Los bóvidos⁵¹ a los que caza el hombre suelen ser representados con flechas clavadas y una actitud pasiva que a menudo, rompe con el dinamismo de la escena.

La estructura sintáctica resultante (arquero-cazador-animales) puede ser el resultado de una sola composición, o el resultado de una sola intervención pictórica, o bien puede comprender una escena acumulativa, algo que sucede con bastante frecuencia (Sebastián, 1986 –87; López, 2005).

No hay que olvidar que las figuras animales suelen ser las primeras que se disponen en estas escenas para posicionar a los cazadores, tanto de la intervención pictórica original como de los añadidos posteriores, lo que supone reflejar un cierto equilibrio entre ambas. A pesar de que las figuras humanas en la estructura indicada tienen el protagonismo de la acción, cabe señalar que tanto la intervención pictórica original como los añadidos posteriores suelen situar a los cazadores frente a las figuras animales.

Es interesante ver cómo en estas pinturas se representan, además, técnicas de caza que siguen utilizándose hoy en día. La caza por ojeo, como bien dice Juan F. Ruiz (2009), se ha presentado por ejemplo en la Cova dels Cavalls (Martínez y Villaverde, 2002). El rececho, o montería, es también bastante frecuente, y por lo general se emplea con ciervos macho. Un ejemplo de esto, puede ser visto en el abrigo IX de La Saltadora (Viñas, 1982).

⁵¹ adj. Zool. Dicho de un mamífero: Del grupo de los rumiantes, carente de incisivos en la mandíbula superior y con ocho en la inferior, y con cuernos óseos no caedizos cubiertos por estuche córneo tanto en el macho como en la hembra; p. ej., la cabra o el toro.

La reflexión de la sociedad sobre la cultura, y viceversa

La mayoría de las veces, se pintan los animales que se consumen, aunque obviando la caza menor y la pesca. En el grupo de especies que se representan (cabras, ciervos, toros, caballos y jabalíes) se prefiere dibujar al macho en su madurez sexual, Ruiz F. López (2009) casi se atreve a decir que en muchas ocasiones se pinta a los machos dominantes de sus manadas.

Ruiz F. López (2009) vuelve a sugerirnos que esto podría implicar que la caza era una actividad de alto riesgo, probablemente dotada de elevado prestigio social. Sin embargo, el riesgo no es lo valorado en sí mismo, ya que apenas hay carnívoros pintados. Todo apunta a un sentido social ligado a la subsistencia.

Teniendo esto en cuenta, habría que preguntarse, ¿qué significado social refleja esta representación distorsionada de la realidad? Las representaciones de caza menor, generalmente son dejadas de lado dentro del mundo simbólico. La caza mayor implica la colaboración de los miembros del grupo y podría haber pretendido reforzar los lazos del grupo. También hay que destacar que la caza mayor era una actividad generalmente masculina, aunque no puede darse nada por seguro en relación a este tema, puesto que la representación de caracteres sexuales externos en las figuras humanas es muy limitado.

Sin embargo, una lógica similar también se observa en la representación de los animales, con una segmentación sexual distinta en especies donde el sexo se puede distinguir por sus características externas, como es el caso de la cabra montés o el ciervo. Pensamos que esta situación sugiere un sesgo de género con contenido social, diferente a lo que se observa en los registros faunísticos de los sitios (Aura y Pérez, 1995).

El significado social de las pinturas rupestres y parte de su simbolismo debe entenderse en este contexto. Según Bate y Terrazas (2002) y Cruz (2005), el arte rupestre juega un papel crucial como mecanismo de reproducción social, reforzando la cohesión social fomentada por la tradición. Es un fenómeno cultural que vincula a los grupos a un territorio, posibilita el intercambio de información y transmite los mitos que los articulan socialmente.

Si hay una preferencia por determinados tipos de escenas en el arte levantino, p. gramo. Se podría argumentar que la matanza de manadas enteras o, en un nivel superior, la captura de animales con características distintivas, como machos con grandes cuernos, refleja la cooperación social requerida para llevar a cabo estas actividades, lo que sugiere que la cooperación involucrada en la caza de ciertas especies de animales va más allá de la simple supervivencia física.

La caza de animales a gran escala sería necesaria para la supervivencia social del grupo porque sería necesaria para la celebración de rituales comunales durante los momentos de nucleación cíclica. La caza, el encuentro, la exogamia, el intercambio y la reciprocidad se unen así simbólicamente en este estilo, convirtiéndolo en una actividad de alto estatus.

La presencia o ausencia de una especie puede estar relacionada con su función simbólica compartida entre las bandas y, como resultado, el uso de un lenguaje común que refleja la afiliación compartida (Hernández y Mart, 2000–2001). Juan F. Ruiz (2009) nos dice que en esta estructura, los animales servirían como fuerza conectora del grupo, y cada especie estaría dotada de cualidades metafóricas a través de las cuales se expresarían conceptos como la renovación cíclica del mundo natural y la vida cotidiana.

DESARROLLO PRÁCTICO DEL TRABAJO

Como ya se dijo anteriormente, la propuesta está mediada por dos ejes investigativos: El primero desde la teoría, en la que se profundiza, a través de la recopilación bibliográfica, en las raíces históricas de los elementos a los que alude el ejercicio, como son la caza y las justificación de los símbolos en relación al ciervo dentro del contexto occidental; y el segundo desde la práctica artística, que incluye todos los procesos de trabajo que se llevaron a cabo durante el ejercicio.

Es importante saber de dónde vienen estos símbolos, ya que a la hora de llevar a cabo una práctica artística, la cultura y nuestras propias circunstancias toman un papel relevante en nuestros modos de hacer. No controlar estos iconos lleva a generar no solo una mala interpretación de parte del propio artista, sino que además, hace indigerible la obra para el público, al ser este, al igual que su creador, incapaz de entenderla. Al teorizar sobre la praxis, se trabaja una parte que aunque no sea visible en la obra final (o al menos, no tendría por qué serlo, puesto que sirve principalmente como estudio para el artista), se hace evidente en el resultado, dotándolo de razón. En este caso, la figura del ciervo tiene una clara intención de servir de representación de víctima perseguida, haciendo alusión a esa naturaleza huidiza con la que suele relacionarse al ciervo. Ser consciente de esto a la hora de llevar a cabo la película, me ha ayudado a concretar qué es lo que deseo mostrar en

el film y qué es lo que en este momento, debería evitar añadirse. Nunca es fácil ponerle punto final a un proyecto, pero es necesario para tener el control de los elementos que lo conforman.

La técnica utilizada para llevar a cabo el cortometraje comprende algunos procesos muy utilizados en los procedimientos de la imagen animada, tanto 2D como 3D. Uno de ellos es la rotoscopia⁵². Este procedimiento me permitió estudiar el movimiento de los ciervos por medio de imágenes filmadas que recopilé en un primer momento del proceso creativo. La búsqueda y consecución de las imágenes de partida no es un tema baladí pues éstas van a condicionar tanto el trabajo de dibujo posterior, como el tono de las secuencias, y en fin, la imagen resultante. Es, por tanto, relevante hacer una búsqueda en los distintos repositorios de imagen fotográfica y videográfica para conseguir no solo las grabaciones que necesitamos, sino también para poder purgar aquellas imágenes que por su baja calidad o definición, sean deficientes para proceder a rotoscopiarse. A parte de que esta técnica me ha facilitado el trabajo de elaboración del movimiento, aplicación de los ritmos, etcétera, el hecho de que los dibujos partan de una imagen tomada de la realidad dota a las figuras de un referente casi inconsciente pero que los espectadores reconocen y no solo en relación al diseño de las figuras, sino también al propio del movimiento.

En este sentido, sabemos que en animación existen dos tipos de movimiento: el creado y el recreado, es decir, aquel que parte de un movimiento real, luego ha sido filmado y más tarde recuperado fotograma a fotograma para la animación. El movimiento *creado* sería aquel que parte sin base real de la mano del animador/es, y que solo existe por primera vez cuando se ejecuta *PLAY* en el vídeo. Este tipo de movimiento y de diseño de figuras también, recurren en mayor medida a la participación del observador a la hora de decodificar lo que allí está viendo, es decir que nuestro cerebro debe pactar con la imagen en movimiento que percibe el hecho de que aquello que ve es, efectivamente, la representación de algo; en figura *qué* representa y también en movimiento, *qué* es.

La animación rotoscopiada rompe con ese entente que sucede entre quien codifica la imagen animándola y quien la decodifica observándola. La necesidad de aportar ese esfuerzo para decodificar es mucho menor ya que lo que hace el observador no es tanto conocer, sino reconocer en esas formas y esos movimientos algo que ya percibe de la realidad habitualmente.

En mi cortometraje el uso de este procedimiento tiene una importancia más allá de la comodidad del método de trabajo. Las figuras que utilizo se perciben como reales por el movimiento que el rotoscopiado les otorga, y puedo por lo tanto, diluir sus formas y evitar los detalles, como he mencionado en páginas anteriores.

⁵² Técnica del cine de animación que consiste en re-dibujar o calcar un fotograma teniendo otro como referencia. Referencia: [Rotoscopia: qué es y cómo se hace - SOYDECINE.COM](http://SOYDECINE.COM)

Si bien me interesa desdibujarlos para que su personalidad sea más universalizable, también es importante que se reconozcan y se pueda percibir lo que sienten a través de su lenguaje corporal, cosa que se logra a través del puro movimiento.

Las imágenes originales en vídeo me ofrecen, por una parte, una base tanto de movimiento como de composición que puedo ajustar con entera libertad a su nuevo formato y soporte y además me permiten sintetizarlas en las manchas que han sido finalmente mi elección estética y gráfica para este film.

A pesar de recurrir a la figuración y a una estructura narrativa clásica, quería evitar que la figura del animal fuera del todo evidente, ya que la figura del ciervo con todos sus detalles físicos harían, a mi entender, que el discurso sobre su figura, la verdadera razón de mi cortometraje, quedase encarnada en su "persona".

Mi deseo es que mi vivencia, aunque contada desde lo personal, tenga una resonancia más general en el colectivo trans maculino. Esta es la razón por la que desdibujé al protagonista y lo convierto en una sombra, una figura borrosa que toma cierta identidad cuando se pone en movimiento y huye. El ciervo no sabe qué es, solo sabe que vive, come, camina, desea. No quiere ser nada más que lo que es, y por eso no necesita ni quiere definirse, por tanto no sabe que es ciervo. Su figura nos recuerda a nosotros espectadores, ciertamente a un ciervo, o al menos a alguien de su misma especie. Nosotros sí necesitamos saber lo que es, más allá de esta sombra que apenas identificamos. En nuestro mundo ya desnaturalizado donde nuestra posición de depredadores solo se mantiene por aquella de los depredados es muy importante que todo esté definido. Sin embargo, esta sombra que por fin reconocemos como ciervo va a tener a lo largo del cortometraje, la desfachatez de sufrir una metamorfosis.

La parte procesual es, desde mi propia experiencia artística, la base fundamental de la investigación. A lo largo de la elaboración del film, desde la propia preproducción y teorización del trabajo hasta la elaboración de las secuencias animadas, me he adentrado en caminos que más adelante, he tenido que abandonar. En la primera fase, comencé a construir el proyecto desarrollando varios temas a la vez y vinculaba el conflicto principal a una gran variabilidad de circunstancias. El ejemplo más evidente, es el de las dos identidades: la identidad de género y la identidad nacional. Si bien es cierto que se pueden encontrar este tipo de ligazones entre distintas esferas de la vida, me di cuenta enseguida de que era preferible que me centrara en un único elemento, pues este se encargaría de hacer brotar distintas ramificaciones de forma natural, sin forzarlas a entrelazarse.

Durante la elaboración de las imágenes, también tuve dudas y contradicciones en relación a las figuras, en cuestiones relacionadas con el color y su tratamiento, o en lo relativo a los fondos (que como puede apreciarse en la pieza final, fueron descartados para no perder el interés de la figura). En un principio, las figuras del film respondían a un desarrollo diferente del guión en el que se tenía más en cuenta

la identidad cultural, y por ello, estas siluetas estaban en mayor sintonía con las tradiciones vascas. Los personajes retratados, poseían rasgos mucho más detallados y no carecían de rostros, como sucede en el proyecto final. Aunque renegué enseguida tanto de esta idea, como de las siluetas, creo que es importante darles su lugar aquí porque fueron los que me redirigieron hacia la idea de montería y de la caza del ciervo.

Estos errores (o variaciones) han sido fundamentales porque gracias a ellos, he podido reflexionar sobre algunas cuestiones que antes no había tenido en cuenta, como ya ha sido mencionado anteriormente, en relación al formato y la forma de representación.

A lo largo de mi trayectoria como artista he trabajado con muchos y variados materiales , entre los que incluyo el cuerpo y su movimiento. Sin embargo, hasta ahora nunca había trabajado en el vídeo como medio. En esta ocasión las circunstancias han favorecido que considere significativo utilizarlo.

Puede decirse que existe en el cine una puesta en escena clásica de la cacería, y que ya ha quedado en nuestra retina como tantas imágenes clásicas. Si mencionamos la escena, prácticamente todo el mundo (y volviendo a tener en cuenta el imaginario occidental) visualizará un grupo de hombres a caballo con sus casacas rojas o marrones y su casco, galopando tras la jauría de perros que llena el aire con sus afónicos ladridos.

Cuando tuve que tomar la decisión de abordar la cacería de es manera o bien optar por una alternativa, decidí aprovechar este imaginario común al que me refiero y contar mi montería de esta misma manera, solo que poniendo el foco en la angustia de la presa, convirtiendo a sus hostigadores en personajes secundarios

La persecución se elabora, de este modo, desde la perspectiva del ciervo, por eso es tan importante el estudio de sus movimientos y forma, que a pesar de estar en constante vibración de la mancha con que lo presento, mantiene su estructura zoomorfa.

En un principio, pensé en incluir un fondos en la película, como bien puede verse en las imágenes que muestran las primeras pruebas del proyecto. Incluir el fondo, sin embargo, ensuciaba la imagen y me coartaba a la hora de trabajar con la mancha, puesto que los elementos de la película se volvían irreconocibles y perdían el interés que yo quería darles. Tuve que suprimir esta parte y repensar el proyecto para darle a la figura del ciervo el protagonismo que buscaba. Es así, como me decanté por la eliminación de los fondos y el contraste del blanco y el negro.

CONCLUSIONES

La práctica surgió como una reflexión plástica a modo de fábula sobre mi situación como minoría sexual. Quería trabajar la película desde la propia identidad trans masculina percibida como otredad, con intención de explorar la violencia que la coacciona y condiciona mi forma de relacionarme dentro del espacio a través de la figura del ciervo, puesto que es un icono recurrente en mi práctica que está muy condicionado por mi contexto.

Es importante que como artista, uno se tome la molestia de hacer una investigación previa sobre lo que le concierne a la hora de trabajar. Tanto en relación a los materiales, como a los *iconos*. Hago hincapié en esto último, porque llevar a cabo este trabajo, me ha ayudado a formalizar una parte importante de mi práctica. He comprobado lo importante que es la investigación previa y durante el proceso de creación de la obra, me hice consciente de los elementos que estaba utilizando para llevarla a cabo.

Si bien en este trabajo el formato de la pieza final es el de un cortometraje de animación, no descarto que el proyecto pueda tener como conclusión otros muchos formatos. La riqueza del imaginario que se está generando dentro de mí, me impulsa a ver todo ello como un material cuyo formato final puede ser incluso transmedia, sin restricciones respecto a su forma de presentarse ni al tiempo y lugar en que se haga. En este sentido, veo que se me abren grandes posibilidades de seguir desarrollándolo en el futuro.

En esta ocasión, llevé a cabo la película a través del medio digital, porque me interesaban las posibilidades que las herramientas me ofrecían y me facilitaron una parte importante del trabajo, pero me encantaría poder trasladar esta práctica al medio analógico, por el encanto que tiene el mismo y las distintas posibilidades que aporta tanto en el resultado, como en las formas de hacer. Me interesa especialmente la arena como material por ser fácilmente moldeable y por el contraste que genera cuando se trabaja a través del blanco y el negro, que es como se ha trabajado esta última práctica y que me encantaría seguir explorando. Este ejercicio me ha ayudado a darme cuenta de que deseo encontrar nuevos métodos con los que profundizar en la teoría que me ataño.

El ciervo como icono ha estado siempre presente en mi práctica, de algún modo u otro y gracias al ejercicio, he sido capaz de descubrir cuál es la relación que mantengo con dicho elemento. Poder formalizar esta inquietud a través de una reflexión sobre mí mismo, me ha ayudado, también, a repensar los símbolos. Reapropiarse de iconos que culturalmente tienen un significado tan arraigado a ellos, no es sencillo y he tenido que trabajar siendo consciente, en todo momento, de esto.

En la ficción occidental existe una erotización de la cacería, estrechamente relacionada a la socialización masculina y a esa confrontación que se genera cuando el cazador busca darse unas *vacaciones de humanidad*. La (des)humanización y animalización que opera la película tiene intención de desvelar nuevos matices de un fenómeno consabido y asumido por la mayoría: la pulsión fratricida imperante en aquellos que se niegan a aceptar una realidad vigente de la que, por desgracia, formo parte, como tantos otros de mi misma condición. Se entiende así, como caza invertida, a esta reapropiación de la violencia por parte de la presa satanizada. Puede entenderse, desde un plano quizás más simbólico, como una lectura personalísima de una obsesión cultural que a menudo se recoge en el arte de todas las épocas.

He llegado a la conclusión de que este deseo irreprimible de entender los iconos que se repiten en mi práctica nace, en parte, de la necesidad y el deseo de entenderme a mí mismo ya no solo como artista, sino como sujeto marginado que habita en el mundo y busca hacerse un hueco en él. Ya sea por mi edad o mis circunstancias, es una problemática que me inquieta actualmente y que se traslada inevitablemente a mis modos de hacer. Entender esto me ha permitido establecer nuevos significados sobre la figura del animal en base a mi propio imaginario y lo que ya tenía previamente asimilado en relación a la cultura y el contexto en los que me he criado.

Llevar a cabo un trabajo tan personal, me ha supuesto abrirme e indagar en mí más de lo que suelo hacer. Entender en qué punto me encuentro ha sido un momento de reflexión que me ha ayudado a entender cuáles son las herramientas de las que dispongo para trabajar y cuál es el camino que deseo seguir en relación al arte.

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, Hanna. Sobre la violencia. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Arendt, Hanna. Una filosofía de la natalidad. Barcelona: Herder Editorial, 2010.

Argote de Molina, Gonzalo. Discurso sobre la montería. Madrid: Guillermo Blazquez, 1882.

A. Rodríguez del Pino, Juan, Erika Masanet Ripoll y María Eugenia González SanJuan. Moldear hombres. Vilassar de Dalt: ICARIA, 2022.

"Capítulo IV: La sociología y la memoria colectiva". En Memoria Colectiva e Identidad Nacional, editado por Biblioteca Nueva, Alberto Rosa Rivero, Guglielmo

Bellelli y David Bakhurst, traducido por Bárbara Scandoglio, 167. 6a ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

de Ferrer, Joaquín María y Juan Pérez de Montalván. Historia de la monja alférez: doña Catalina de Erauso. París: J. Didot, 1829. <https://play.google.com/books/reader?id=gWYyAQAAMAAJ&pg=GBS.PP8&hl=es>.

Chamayou, Gregoire. "Las cazas del hombre. El ser humano como presa de la Grecia de Aristóteles a la Italia de Berlusconi". Resumen extendido de, 2011.

"El tema del ciervo herido en el arte parietal paleolítico de la región cantábrica. Evaluación iconográfica". *Veleia*, n.º 24-25 (24 de junio de 2011): 23.

Guerrero, Lilián. "El cazador cazado: un relato yaqui de venados". Trabajo de Grado, 2011.

https://www.researchgate.net/profile/Lilian-Guerrero/publication/336709326_El_cazador_cazado_un_relato_yaqui_de_venados/links/5b042b84aca2720ba099b55e/El-cazador-cazado-un-relato-yaqui-de-venados.pdf.

La caza como símbolo de poder. (2009, 24 de febrero). *El Correo Gallego*.

López Ontiveros, Antonio. "Algunos aspectos de la evolución de la caza en España". *Agricultura y Sociedad*, n.º 58 (1991): 50.

Matei, A.-M. (2015). *Dualidad Oriental/Occidental según Racionero y Huntington*: [Trabajo de Grado inédito]. Universitat Jaume I.

Medina Casado, Pedro. "La Montería Española en la Prehistoria: Montería en la sierra de Jaén hace... De cuatro a seis mil años". Resumen extendido de, Real Academia de Ciencias Veterinarias de Andalucía Oriental, 2017.

Menéndez Fernández, Mario. "Artistas y cazadores de ciervos. El papel del ciervo en el arte y la caza del paleolítico superior cantábrico". Trabajo de Grado, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieI2008n1-10460/Documento.pdf>.

Mendoza Straffon, L. (2011). *¿Por qué los agricultores cazan y los cazadores no? Aproximaciones etnológicas a la ausencia de escenas cinegéticas en el arte rupestre paleolítico.*

Montesinos I Martínez, Joseph. "Sobre una escena "Hombre-Ciervo" en la terra sigillata hispánica". Trabajo de Grado, Universidad de Valencia, 2002. <https://cefd.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11787/11094>.

Ruiz López, J. F. (2009). CAZADORES Y PRESAS: SIMBOLISMO E INTERPRETACIÓN SOCIAL DE LAS ACTIVIDADES CINEGÉTICAS EN EL ARTE LEVANTINO. *Arqueobios*, 1(3), 23.

Sebastián, Julia, Concha Aguiñiga y Bernardo Moreno. "Androginia psicológica y flexibilidad comportamental". *Studies in Psychology = Estudios de Psicología*, n.º 32 (s. f.): 44.

Silva, Erika. *Identidad nacional y poder*. Ecuador: Abya Yala, 2005.

Suárez Mateu, Arantxa. "Masculinidades disidentes a través de las personas trans en las series españolas". *Revista Prisma Social*, n.º 40 (2023): 29.

Durán, Manuel. "Extractos de "La caza del gay", de Mario Vargas Llosa". *Piedra de Toque*, n.º 15 (julio de 2012): 209.

Taronna, Annarita. "Analizar la teoría del género traduciendo la androginia". *deSignis* 12 (2008): 40.

Valverde, José Antonio. *Anotaciones al Libro de la montería del rey Alfonso XI*. Universidad de Salamanca, 2009.