



Revista panamericana de comunicación

ISSN: 2683-2208

Centros Culturales de México A.C., Universidad Panamericana

Valhondo Crego, José Luis

My Octopus Teacher: Aprendiendo de un pulpo para superar una pandemia

Revista panamericana de comunicación, vol. 4, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 119-130

Centros Culturales de México A.C., Universidad Panamericana

DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2557>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664971506010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



My Octopus Teacher: Aprendiendo de un pulpo para superar una pandemia

My Octopus Teacher: Learning from an octopus to overcome a pandemic

Dr. José Luis Valhondo Crego

Universidad de Extremadura (España)

jvalcre@unex.es Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2383-5513>

Recibido: 21 de abril de 2022.

Aceptado: 6 de mayo de 2022.

Publicado: 30 de junio de 2022.

Received: April 21st, 2022.

Accepted: May 6th, 2022.

Published: June 30th, 2022.



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2557>

Cómo citar: Valhondo Crego, J. L. (2022). *My Octopus Teacher: Aprendiendo de un pulpo para superar una pandemia*. *RPC*, 4(1), 119–130. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2557>

RESUMEN

Este artículo pretende analizar el documental *My Octopus Teacher (MOT)* desde el punto de vista del *engagement* del espectador con el protagonista en el contexto de la pandemia de la Covid-19. Se recurre a una definición integral del concepto de *engagement* incluyendo variables relacionadas con la trama y el receptor del relato. Se analiza el contenido del documental aplicando las categorías teóricas del concepto de *character engagement*. *MOT* puede funcionar como un relato de empoderamiento para el espectador que ha su-

frido la soledad y falta de sociabilidad que ha producido la pandemia y sus efectos.

Palabras clave: Pulpo, *engagement*, relato, documental, Covid-19.

ABSTRACT

*This article aims to analyze the documentary *My Octopus Teacher* (MOT) from the point of view of the viewer's engagement with the protagonist in the context of the Covid-19 pandemic. An integral definition of the concept of engagement is used, including variables related to the plot and the receiver of the story. The content of the documentary is analyzed by applying the theoretical categories of the*

concept of character engagement. MOT can function as a story of empowerment for the viewer who has suffered the loneliness and lack of sociability produced by the pandemic and its effects.

Keywords: *Octopus, engagement, plot, documentary, Covid-19.*

INTRODUCCIÓN

Durante aproximadamente dos años, desde marzo de 2020, se produjo un hecho extraordinario en la vida cotidiana de nuestra sociedad. La pandemia del coronavirus obligó a millones de personas a confinarse y renunciar, en mayor o menor grado, a algo tan humano como la sociabilidad. Al mismo tiempo, quizás por primera vez en la historia, mucha gente fue consciente de sentirse unida al resto del planeta por un relato que se iba construyendo a medida que el virus se extendía y se generaban dudas sobre su potencial daño y sobre las esperanzas en las vacunas. Como ocurrió con los ataques del 11S o la crisis económica mundial de 2008, esta pandemia certificaba que la historia no había terminado a finales del siglo XX (Fukuyama, 1993) y que, de nuevo, se podía recurrir a la moderna metáfora del arca, del barco en el que todos viajábamos y al que todos fiábamos nuestra suerte (Sloterdijk, 1994). Resulta ingenuo pensar que, a pesar de que la humanidad puede ir en el mismo barco, la travesía resulta semejante para todos, siendo esta independiente de la clase social, la etnia, el género, la nacionalidad; aquello que Kimberlé Crenshaw (2017) denominó interseccionalidades y que relacionaba el privilegio y la discriminación con las identidades sociales construidas. Todos vamos en el mismo barco, pero si naufraga no habrá botes sal-

vavidos para todos, serán botes de diferente calidad, incluso habrá clases sociales dentro de esos botes.

Durante el confinamiento aparecieron videos en la red que mostraban cómo la vida apenas tenía por qué cambiar para algunos que se confinaban en sus botes salvavidas, mientras otros debían aprender a vivir entre condiciones modestas y soledades no buscadas; solo podían recurrir a apoyarse en relatos sobre experiencias vitales y resiliencia. No existían muchas referencias históricas sobre pandemias, es decir, experiencias o relatos que ayudaran a la gente a enfrentar esta nueva etapa. Se invocaron en los medios relatos sobre la pandemia de 1918, hacía más de un siglo. Un informativo de una televisión generalista española abrió su edición con fotos del *Twitter* de un usuario que comparaba ambas épocas.¹ A falta de sujetos vivos que pudieran dar cuenta de la experiencia frente a esa última pandemia, se podía recurrir a los relatos audiovisuales para encontrar referencias. Y aunque no existían muchas ficciones relacionadas con el asunto (por ejemplo, *Contagion*, 2011), era posible acudir a narraciones que sirvieran metafóricamente para activar actitudes y creencias

¹ Recurso en línea:
<https://twitter.com/latinapaterson/status/1241559073797128192>. Consultado el 23 marzo de 2022

que nos ayudaran a “surfear” las olas inéditas de este acontecimiento. Uno de esos relatos es el objetivo de este texto: *My Octopus Teacher* (Ehrlich y Reed, 2020).

Parece que ninguno de los implicados en la producción del documental *My Octopus Teacher* (MOT en adelante), ganador de los premios PGA (*Producers Guild Awards*), los BAFTA o el Óscar de la Academia en 2021, esperaba alcanzar el éxito conseguido. MOT explora la inverosímil relación entre Craig Foster, un creador audiovisual en mitad de una crisis personal y un pulpo hembra. Está contada como una historia de amor y redención; es fácil percibir en ese relato un encuentro con el “otro” desconocido, con otra mente que vive en un entorno a veces idílico, a veces hostil y complicado; con una mente que vive la mayor parte del tiempo en soledad, pero que es capaz de un comportamiento inteligente e incluso de expresar sociabilidad con otras especies. Sus protagonistas se prestan a la identificación, el *engagement* y la proyección del espectador.

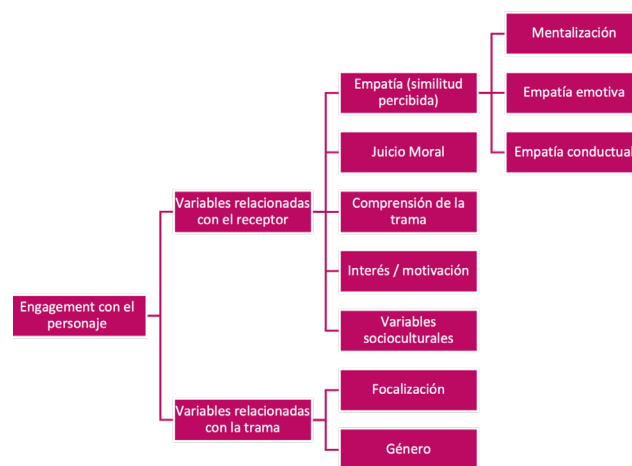
Uno de sus potenciales se identifica con su capacidad para generar una polisemia de lecturas muy variadas. Podría pertenecer al subgénero de las *buddy films* o películas de colegas; también es un excelente documental sobre el medio ambiente y su preservación; se puede anticipar que funcionaría bien tanto entre un público adulto como infantil; es un relato confesional sobre la resiliencia en una crisis personal. Describe una etapa de anagnórisis en la trayectoria vital de Craig Foster, alguien que no puede seguir más allá y necesita hacer balance, buscar en sus orígenes. Algo similar a lo que la pandemia puede haber producido en millones de individuos. De hecho, ese extraordinario frenazo de la vida cotidiana ha empujado a muchos a dejar sus trabajos (*The big quit*) o sus relaciones, y replantearse sus vidas. Este documental usa los modos cinematográficos reflexivo y performativo (Nichols, 2010).

El modo performativo resulta obvio en la forma en que el documental ofrece una experiencia, conocimiento, intensidad emocional, y subjetividad encarnadas en un protagonista real (Craig Foster) (Ross, 2021). Así, el documental estimula al espectador para reflexionar y pasar a la acción en una época crítica.

ENGAGEMENT DEL ESPECTADOR CON EL ESPECTADOR

El *engagement* ha sido descrito de distintas formas como identificación, involucración, compromiso o enganche. La revisión del fenómeno del *character engagement* o involucración con el personaje por parte de Balint y Kovács (2010) señala que hay dos factores principales que explican ese fenómeno: los procedimientos narrativos y las variables socioculturales; o lo que es igual, una variable asociada al texto y otra al sujeto receptor. Dentro de la variable textual, estos investigadores consideran la focalización interna y externa como una de las muchas que pueden dar cuenta de los procedimientos narrativos (Genette, 1972; Jost y Gaudreault, 1995). De hecho realizan su experimento contando la misma historia con la focalización como variable independiente y con el *engagement* como variable dependiente. Balint y Kovács consideran los procedimientos narrativos de una manera general. Desde luego que la focalización es un elemento imprescindible para entender el *engagement*, pero existen otros como el género.

Figura 1. Esquema *engagement* con el personaje



Fuente: Elaboración propia a partir del modelo de Bálint y Kovács (2010).

No se puede negar la dificultad que existe para establecer relaciones causales que conecten variables independientes y dependientes en el estudio del *engagement*. Debido a eso, hemos preferido señalar variables relacionadas con la trama y con el receptor que seguramente correlacionen, pero con las cuales es difícil decidir cuál es la causa y cuál el efecto en el proceso de *engagement* (Figura 1).

Respecto al receptor, son importantes la empatía (en sus tres dimensiones: cognitiva, afectiva y conductual), el juicio moral, la comprensión de la trama, el interés o la motivación del receptor y las variables socioculturales asociadas al contexto de recepción. Entre las variables relacionadas con la trama, se han considerado la focalización (interna o externa) y el género fílmico o televisivo.

EVOLUCIÓN Y CONTINUIDAD DE LA TRAMA NARRATIVA

En épocas recientes, investigadores y filósofos han despertado un interés especial por varias especies cuyas capacidades se consideraban muy alejadas de las humanas y que ahora se contemplan de otro modo, sobre todo, desde el punto de vista de la posesión de una subjetividad y una conciencia (Godfried-Smith, 2016). El pulpo es un ejemplo especial en esta categoría. Esta nueva visión puede remontarse a la perspectiva evolucionista del psicólogo y filósofo William James que, a finales del siglo XIX, fue uno de los primeros en preguntarse cómo emerge la conciencia en nuestro universo. Según James, la respuesta debía respetar el principio de continuidad para poder explicar las transiciones entre especies y la aparición de nuevos rasgos filogenéticos. Para poder afirmar que cuerpo-mente-ambiente son realidades surgidas de modo dialéctico, es necesario sostener el axioma de que existe una continuidad biológica entre el cuerpo y la mente, y entre estos y el medio ambiente en que aparecen. Como señalaba William James en *The Principles of Psychology* (1950):

La demanda de continuidad ha probado poseer un poder profético en los tratados sobre ciencia. De ahí que podríamos intentar honestamente concebir la forma en que nace la conciencia de modo que no fuera

necesario apelar a la irrupción de una nueva naturaleza no existente hasta entonces.

Este principio de continuidad sirve también para explicar la génesis del documental aquí analizado. La perspectiva evolucionista aplicada para entender el intrincado camino filogenético de la mente y la conciencia tiene un espejo abreviado en la creación de esta trama. Existe una continuidad en las capas de producción de esta compleja obra.

Figura 2. Foster descubre al pulpo en el bosque de algas.



Fuente: Fotograma del documental *My Octopus Teacher* (2020).

Según relata Swati Thiyagarajan (2021), productora del documental, durante años Craig Foster estuvo filmando por su cuenta en un bosque de algas de la Costa Oeste de Sudáfrica. En una de esas ocasiones, se topó con un pulpo y comenzó a sentir curiosidad por su modo de vida (Figura 2). Roger Horrocks, otro operador de cámara y amigo de Craig, reconoció el potencial de ese encuentro como historia. Juntos pasaron horas grabando una secuencia para *Blue Planet II*, de la BBC, a la que se unió al final Pippa Elhrich, una periodista

especializada en ecología marina. Craig propuso a Pippa convertir ese material en un documental y esta lo acompañó casi diariamente durante seis meses en sus inmersiones al bosque de algas.

Cuenta Thiagarajan que cuando el documental se editaba el pulpo ya había muerto; su esperanza de vida no supera el año y medio. Tenían cientos de horas de grabación bajo el agua con el pulpo, pero había que estructurarlas para convertirlas en una trama susceptible de ser narrada. Craig Foster se documentó con fruición con la ayuda de académicos (biólogos marinos y etólogos expertos en pulpos). No obstante, la capacidad de observación y constancia de Foster fueron imprescindibles para identificar especies y documentar el comportamiento animal. Se puede afirmar que realizó algo muy similar a un trabajo etnográfico, desde un punto de vista posthumanista (Ross, 2021; Braidotti, 2016).

El documental exigió de Craig Foster la creación de una metodología de trabajo para rastrear y filmar el comportamiento del pulpo. El entorno son aguas no muy profundas en las que hay que evitar asustar a los animales para poder filmarlos. Craig prescindió de equipos de submarinismo y de grabación complejos. No utilizó un traje de neopreno o una bombona de oxígeno. Tuvo que adaptarse al frío del agua durante varios meses. En cierto sentido, significaba abordar el encuentro con el pulpo aceptando sus condiciones. No obstante, muchas de las escenas sí requirieron de la grabación de un equipo potente, una *RED Dragon* operada por Roger Horrocks. Aparte de este material, se necesitaron meses para grabar otro adicional, planos master del bosque de algas o escenas centradas en Craig, filmadas por Pippa y Tom Foster (hijo de Craig), que capturó las escenas con un dron.

Fue complicado decidir cómo combinar los diferentes hilos de las historias, las tramas que debían conjugarse en el relato final. Los debates sobre el discurso y, sobre todo, sobre cuál debía ser el punto de arranque, se mantuvieron entre Pippa Elhrich, Craig Foster y Swati Thiagarajan. Hubo varias opciones para comenzar: entre ellas, la infancia de Craig en el entorno natural del bosque de algas y su experiencia en el Kalahari con los nativos San. También había que decidir qué personajes incluir en el discurso y qué punto de vista adoptar.

La primera versión costó un año de edición y resultó ser demasiado compleja y poco accesible para una audiencia amplia. Existían muchos detalles que apuntaban a un marco de referencia muy complejo para espectadores que no conocían ese entorno natural. La intención de los productores consistía más bien en enganchar a los espectadores con impresiones acerca de la conexión profunda con la naturaleza, el despertar espiritual y la redención a través de esa naturaleza. Sin embargo, el mensaje no podía ser demasiado evidente. Se prescindió, por tanto, de una perspectiva más militante y conservacionista eliminando posibles episodios sobre la pesca del pulpo y la captura de ballenas, que ocurrieron también en ese entorno en la época de las grabaciones. Pippa Elhrich hizo valer su criterio de mantener el tema ecológico como un bastidor de fondo; como recomendaba Syd Field (1994) al hablar de *Chinatown*. En definitiva, el tema debía emerger para el espectador de modo natural a través de la narración tratada.

Otro problema se presentaba a la hora de elegir a los personajes que aparecerían en el discurso final. Una prueba inicial en las que se incluían otros caracteres diluía la historia y podía confundir el foco. El único personaje humano que aparecería junto a Craig sería su hijo Tom, porque Tom estaba relacionado con las preocupaciones del protagonista. A este le preocupaba ser un buen padre en una época en la que se encontraba deprimido. Tom creció durante el tiempo que duró el proyecto y su participación aumentó en el relato final.

Si había una cuestión esencial era la voz a emplear y el punto de vista. Desde el comienzo había que pensar en la posibilidad de recoger la tradición convencional de los documentales sobre naturaleza y añadir una *voice-over* que interpretara la imagen. Esa *voice-over* sería la de Craig, pero, ¿debía aparecer Craig en pantalla entrevistado o solo en las imágenes submarinas? Sus anteriores documentales exploraban la conexión del ser humano con la naturaleza salvaje, pero en ningún momento él se había convertido en el sujeto central del discurso. Este se contaba de una manera “objetiva” a través de las lentes de la cámara. Sin embargo, para conseguir una retórica accesible al gran público era necesario un protagonista nato con quien poder identificarse o proyectarse en la pantalla. Al me-

nos eso es lo que se decidió finalmente, no sin problema, porque Craig no estaba habituado a ser el foco de atención de la historia y, al igual que tuvo que acostumbrarse al agua helada, también tuvo que adaptarse a pensar en él mismo como agente encarnado del discurso. Pippa Ehlich se encargó de entrevistarle, pero la entrevista no funcionó como deseaban. Quizás Pippa conocía demasiado la historia y se había implicado en ella tanto que la puesta en escena de alguien que cuenta su extraordinaria vivencia no podía reflejarse frente a ella. Pensaron en una aproximación alternativa en la que había *voice-over* y planos de Craig bajo el agua, sin planos hablando directamente a cámara. Esa opción fue descartada porque no transmitía la emoción y la autenticidad requerida. La entrevista era necesaria pero se necesitaba un “ojo objetivo”, no informado, que vicariamente hiciera el papel de lo que en narratología se entiende como el narratario o, dicho de otro modo, hiciera de receptor dentro del discurso.

Durante el proceso de grabación, una productora de Amsterdam que antes había trabajado con Craig (*Off the Fence Productions*) se unió a la empresa. Ellen Windemuth, su fundadora, se convirtió en productora ejecutiva y contactó con James Reed, un reconocido director que se hizo cargo de la entrevista profunda con Craig, que duró tres días.

A principios de 2019, Sara Edelson, ejecutiva de Netflix, se implicó en el proyecto para ofrecer una plataforma a nivel mundial. Las dos productoras ejecutivas, Sara y Ellen, contrataron a un editor, Jinx Godfrey, para refinar el ritmo de la historia y añadir el latido necesario a la trama. La edición se completó con la participación de un compositor de la música y el trabajo de un experto en etalonaje digital; así las grabaciones de veinte cámaras diferentes ofrecieron el mismo gradiente de color.

METODOLOGÍA

Se escogió el documental *My Octopus Teacher* porque permite analizar el *character engagement* del espectador con los protagonistas del documental y la propia relación que se establece entre ellos en el contexto histórico y social de una pandemia; tal relación tam-

bién muestra el fenómeno de la resiliencia humana en un momento en el que desaparecen los objetivos vitales y hay que replantearse todo.

Este caso de estudio también nos pareció idóneo porque la entrevista confesional se parece a un diario y apunta a una doble función relacionada con el concepto de *engagement*: Por un lado, sirve a Foster a modo de ancla con su realidad circundante y su propio ser. El protagonista relata su experiencia a través del *voice over* narrativo y la entrevista. Por el otro, funciona también a modo de recurso retórico para implicar al espectador y producir ese *character engagement* que hemos mencionado.

Realizamos una segmentación y analizamos el posible *engagement* del espectador con los protagonistas, aplicando un modelo de recepción teorizado por Balint y Kovács (2010), pero modificado (tal y como se ha apuntado antes en la Figura 1). No abordamos un diseño experimental como el de Balint y Kovács, sino que nos limitamos a explorar el posible *engagement* del espectador respecto a *MOT*. También revisamos los géneros implicados (entrevista, testimonio, película de acción, documental de naturaleza, película de colegas). Resulta muy interesante el modo en que la entrevista permite construir la identidad del protagonista en una situación de crisis. En otro capítulo hemos tratado el tema del diario como modo de construcción de la identidad. Aquí lo hacemos con la entrevista.

ENGAGEMENT ESPECTADOR-HUMANO-PULPO

Siguiendo el esquema del *engagement* reproducido antes (Figura 1), procedemos a mostrar los resultados en esos apartados del esquema.

Mentalización.

Una forma de incrementar la empatía tiene que ver con la mentalización o el modo en que el espectador es capaz de leer los pensamientos del personaje. La voz de Craig Foster en la entrevista y su narración en *voice over* nos proporciona un recurso empático, porque, directamente, tenemos acceso a los pensamientos de Foster.

Godfrey-Smith (2016) describió en su libro “Otras mentes” el intento de Hume de observar la conciencia, como quien intenta conectar con un pulpo de las profundidades. La experiencia de Hume le lleva a confesar que al observar su conciencia solo contempla objetos que aparecen y desaparecen. Godfrey-Smith lo atribuye a que Hume tenía una visión *newtoniana* de la conciencia; quería describir un tipo de conciencia mecánica en la que los objetos se parecen a los de la realidad externa, llena de fuerzas y atracciones. Pero Godfrey-Smith señala que lo que Hume seguramente pasó por alto o no quiso ver es que la conciencia es también un diálogo interior (Kross, 2021). Lo que hacemos cuando leemos la mente de otros es imaginar su diálogo interior. Hay muchos ejemplos en este documental en el que el protagonista imagina ese diálogo interno del pulpo: “Y noté que pensaba: “Confío en ti, humano, puedes entrar en mi mundo de pulpo”. En general, el protagonista vive una aventura sumergiéndose metafóricamente en la mente del pulpo: “¿Qué le pasaba por la cabeza? ¿Qué pensaba? ¿Tenía sueños? Si soñaba, ¿con qué soñaba? Despertó mi curiosidad como nada lo había hecho” (Ehrlich y Reed, 2020).

Rodeado de estrellas de mar que quieren robarle la comida, Foster señala que “poco después pensó: “Vale, así que las estrellas de mar me roban la comida. Así que desarrolló un increíble método para levantarlas con sus ventosas y echarlas fuera de la guarida. Y se convirtió en la jefa”. (Ehrlich y Reed, 2020). De nuevo, Foster adivina una conciencia en el animal a través de imaginar su diálogo interior.

Empatía. El pulpo como espejo.

Es bastante probable sentir simpatía por el protagonista humano. Podemos contemplarlo como alguien desamparado y expuesto al oleaje metafórico de la existencia, al frío del mar donde hace inmersión y aprende a acostumbrar a su cuerpo a esa temperatura.

También con el pulpo existe una empatía que el propio protagonista alienta desde el inicio, cuando señala que su perspectiva no será la de considerar al pulpo como un alien, sino la de entender lo que tiene de humano, al tiempo de apuntar lo que los huma-

nos tenemos de anfibios. Craig Foster declara desde el principio que su opción de no usar el equipamiento de buceo ni grandes cámaras tiene que ver con la metodología de aproximación respetuosa que busca. Como un etnógrafo que adopta una perspectiva de *insider* o *emic* en la comunidad, Foster intenta adaptarse al entorno del pulpo. Es obvio que para contar la historia que desea resulta muy importante ser un sujeto con el cual el espectador puede involucrarse y, de modo simbólico y real, el prescindir del equipo de buceo sirve a tal efecto.

La audiencia puede percibir una similitud con el protagonista y su objetivo, al modo en que Hoffner y Buchannan (2005) describen el aspecto esencial del *engagement*. El protagonista se presenta al espectador desnudo, sin defensas, del mismo modo que describe al pulpo como un animal frágil que, en su evolución, perdió su concha.

Sentimos empatía con el pulpo cuando es víctima de los ataques del pez-gato. Sin embargo, cuando devora cangrejos y langostas es presentado como un ser inteligente que consigue arreglárselas en un entorno complicado (entonces las víctimas no producen compasión). La misma inteligencia se destaca cuando se sube a la espalda del pez-gato y lo evita. Se trata de una maniobra que lo emparenta con capacidades humanas.

Pensar como el pulpo y llevar a cabo un estudio etológico de sus hábitos permite a los espectadores llegar a comprender algunos enigmas que se plantean, por ejemplo, que se rodee de conchas a modo de escudo (Figura 3). Es algo que aparece al inicio del documental y vuelve a mostrarse una hora después, esta vez con la motivación que explica el enigma.

Figura 3. El pulpo se protege y juega





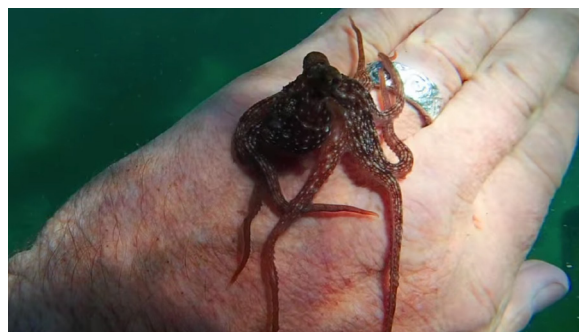
Fuente: Fotograma del documental *My Octopus Teacher* (2020).

Hay otro tipo de conductas que promueve que nos identifiquemos con sentimientos que leemos en ocasiones como exclusivamente humanos. Por ejemplo, el pulpo juega con los peces (Figura 3), un tipo de comportamiento social que no tiene ningún fin estratégico más allá de comunicarse y probar sus capacidades.

El momento culminante de la empatía emocional llega con el apareamiento. Craig señala que “aunque estaba muy emocionado porque empezaba el apareamiento, sentía una especie de pánico en la boca del estómago. Ya no saldría más de la guarida. No habría más comida ni más caza. Sacrificaría parte de su cuerpo por esos huevos. Perdería peso y también una gran cantidad de fuerza. Se moría lentamente y calculaba su muerte exactamente para cuando eclosionaran los huevos” (Ehrlich y Reed, 2020). Craig confiesa sus sentimientos frente a este nuevo giro en el relato. “Para mí fue muy duro. Era un invertebrado, un molusco, que sacrificaba su vida por sus crías” (Ehrlich y Reed, 2020).

Más tarde se produce la despedida y el protagonista vuelve a alcanzar un clímax emocional describiendo ese momento final. “Y luego el agua la arrastró fuera de la guarida, moribunda” (Figura 4). El periplo emocional no se completa hasta que no aparecen las posibles crías del pulpo (Figura 4). “Unos meses después de que ella muriera, mi hijo encontró un pequeño pulpo. Es una vida muy dura. Pero esa es su estrategia. Vivir rápidamente y morir jóvenes. Nos imaginamos que quizás fuera uno de sus hijos. Tenía más o menos el tamaño adecuado, la edad adecuada. Fue una alegría, fue como pensar: ahí está” (Ehrlich y Reed, 2020).

Figura 4. El pulpo muere pero sus crías nacen



Fuente: Fotograma del documental *My Octopus Teacher* (2020).

En todo momento, subyace una idea que el protagonista expresa para promover la conexión entre el espectador, la naturaleza y el pulpo: “Entrar en el agua es totalmente liberador. Poco a poco empiezas a preocuparte por los animales [...] Sabes que esos animales salvajes son vulnerables, y entonces entiendes lo vulnerables que son nuestras vidas en todo nuestro planeta. Estás en contacto con un sitio salvaje y te habla, entiendes su lenguaje” (Ehrlich y Reed, 2020).

VISCERALIDAD.

Existen muchos ejemplos de gestualidad de Craig Foster, mientras despliega su relato, en los que se puede estimular el *engagement* con él, también indirectamente con el pulpo. Los gestos de Craig durante toda la entrevista son emocionalmente contenidos, pero al mismo tiempo muy pasionales. Su expresión puede provocar en el espectador reacciones miméticas que se refuerzan en contacto con el pulpo, por ejemplo, cuando recuerda cómo jugaba con los peces.

A veces esa expresión de la visceralidad del pulpo alcanza cotas poéticas. Por ejemplo, en la escena en la que el pulpo es perseguido por segunda vez por un pez gato y escapa. Cuando consigue salir a tierra, se escucha un jadeo, como si estuviera cansado (Figura 5). Obviamente es un sonido humano, pero se antropomorfiza al pulpo para conectar con el espectador.

Figura 5. El pulpo parece humano



Fuente: Fotograma del documental *My Octopus Teacher* (2020).

En los últimos momentos de la entrevista, Craig manifiesta los límites de esa identificación con el animal:

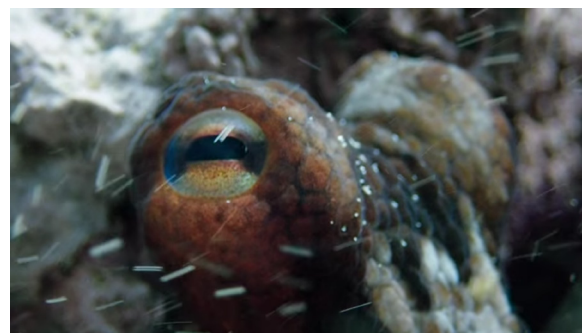
A menudo voy al sitio donde tenía su guarida y floto por encima y la siento allí. Claro que la echo de menos (casi llora). Pero de algún modo muy extraño fue un alivio... porque la intensidad de ir todos los días, controlarla e intentar grabarla era algo muy duro. Dormía y soñaba con ese animal. Yo estaba pensando como un pulpo y era algo muy agobiante. Por encima

de todo eso, sentía un orgullo por ese animal que había pasado por cosas imposibles para llegar hasta allí. Una vida inimaginable (Ehrlich y Reed, 2020).

El *engagement* se mediatiza a través de ciertos gestos muy emocionales; por ejemplo, cuando señala “la última vez que tuvimos contacto físico” (Figura 5), el espectador puede observar su nudo en la garganta y los ojos llorosos.

Hay también, a lo largo del relato, un detalle visual que incita a la empatía: varios planos del pulpo detallan sus ojos de modo que parece que nos está mirando (Figura 6).

Figura 6. La humanización del pulpo.



Fuente: Fotograma del documental *My Octopus Teacher* (2020).

Juicio moral. Una historia de redención

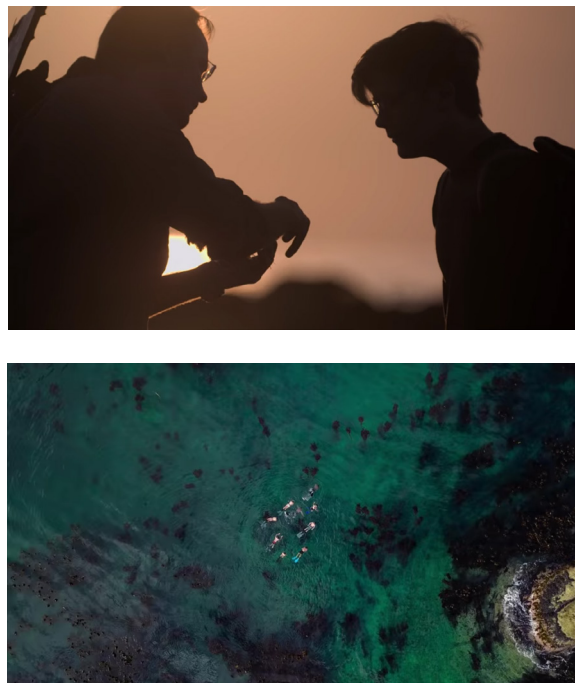
A pesar de tratar del mundo animal y de que el protagonista decide no inmiscuirse en la vida del pul-

po y respetar el equilibrio natural, el propio documental moraliza sobre el respeto hacia lo diferente, lo extraño y lo desconocido; todo eso que quiere evitar crear lo monstruoso (Wright, 2013). La propia decisión de entrar sin traje de neopreno ya revela el gran respeto que el autor siente por lo que estudia. Toda la pedagogía que desarrolla se basa en conectar de nuevo consigo y su familia a través de su olvidada niñez. Como ha señalado Nicole Ross (2021) se trata de un tipo de educación posthumana por la que entendemos que somos parte de un sistema y no sus propietarios.

La redención propia llega con la recompensa que supone recuperar la conexión con su hijo, una vez que muere el pulpo (Figura 7). “Una de las cosas más emocionantes de mi vida es que mi hijo me acompañe por la costa y mostrarle las maravillas de la naturaleza y sus detalles y secretos. Tenía mucha energía para dar [...]. He visto cómo desarrollaba la consciencia de sí mismo, la confianza, pero por encima de todo eso la dulzura. Creo que es lo que miles de horas en la naturaleza le enseñan a un niño” (Ehrlich y Reed, 2020). Craig valora el sentido de su viaje a través del mundo submarino y su relación con el pulpo: “Hizo que me diera cuenta de lo valiosos que son los entornos naturales [...] Me enamoré de ella pero también de ese mundo salvaje que ella representaba y que me cambió totalmente. Lo que enseñó fue a sentir que soy parte de eso. No soy un visitante” (Ehrlich y Reed, 2020).

Esa reconexión con la sociedad a modo de redención personal se quiere confirmar con un epílogo que muestre unos rótulos yuxtapuestos sobre una imagen de ojo de halcón: “Craig sigue buceando todos los días, pero ya no lo hace solo. Cofundó *Sea Change Project*, una comunidad creciente de buceadores dedicada a la protección permanente de los bosques de algas” (Ehrlich y Reed, 2020) (Figura 7).

Figura 6. La humanización del pulpo.



Fuente: Fotograma del documental *My Octopus Teacher* (2020).

Apelando a los géneros.

MOT es un ejercicio de hibridación compleja de géneros que interpelan al espectador a través de la invocación e innovación de los rasgos de esos géneros. Es esperable que los espectadores se sientan familiarizados con las características de esos documentales y, al mismo tiempo, aprecien las innovaciones de su hibridación. Repasemos algunos:

- » Documental sobre naturaleza clásico, en la línea de los famosos trabajos de Jacques Costeau.
- » Drama romántico entre dos sujetos de especies distintas.
- » Film de colegas (*buddy film*).
- » Película de acción.
- » Documental de autoayuda (pese a la mala fama que conlleva este término).

Focalización interna.

Para mantener el ritmo de la narración, muchas de las escenas fuera del agua son presentadas ralentizadas. Lo único que no va en cámara ralentizada es la entrevista. Cuando está debajo del agua, todo se mueve lentamente, cuando sale, se ralentiza); fuera y dentro se mantiene el ritmo continuo visual, como si el tiempo transcurriera de otro modo, del modo en que Craig lo percibe subjetivamente (Deleuze, 1986); todo esto reforzado con el uso de una música y de un *voice-over*.

Figura 7. La humanización del pulpo.



Fuente: Fotograma del documental *My Octopus Teacher* (2020).

Él se mueve lentamente, pero ella puede hacerlo muy rápido, sobre todo en las escenas de acción. Estas maniobras de estilo son el resultado de una estrategia de focalización interna en la narrativa del documental. Se trata de un recurso alejado de la objetividad propia del documental tradicional.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

MOT sigue una estructura restaurativa clásica de orden-desorden-reordenación (Dancyger y Rush, 2013). El mundo ordinario del protagonista ha sufrido una quiebra después de dos años de depresión y desconexión con su entorno social. En su testimonio se plantea recuperar esa conexión con la naturaleza que pudo sentir de niño y que observó en los nativos del Kalahari central cuando él mismo produjo un documental sobre esos nativos. Ahí figura el detonante del relato, que funciona como una llamada a retornar a la serenidad de la niñez y la vuelta al bosque de algas, escenario privilegiado de su experiencia infantil.

Se trata de un documental narrado como el viaje de retorno de un moderno Ulises. Un retorno de doble sentido, ontogenético y filogenético: Craig Foster emprende un viaje a sus orígenes infantiles en busca de una conexión auténtica con su identidad. En ese viaje su identidad está inextricablemente unida al medio del bosque de algas. Filogenéticamente, también puede contemplarse como el retorno a los ancestros de la vida para reconocer a un familiar que se separó de la especie humana hace millones de años. Ese reconocimiento forma parte del proceso en el que Foster se esfuerza por volver al mundo de donde viene la vida, el mar y el bosque de algas. Ese proceso parte de un pulpo, como lo más parecido a un extraterrestre en la Tierra; transcurre en un proceso de antropomorfización y llega a un estadio en el que el pulpo sirve como espejo para la reflexión de Craig respecto a su lugar en el mundo.

Como se ha señalado, el documental posee una impresionante capacidad para construir un mundo desconocido para un público generalista y hacerlo creando un drama de redención personal. Hay dos variables que favorecen el *engagement* y que aparecen en el modelo que hemos presentado: el interés-motivación del receptor y las variables socioculturales. En el caso de este documental las variables socioculturales deberían incluir la relación de continuidad real o simbólica entre el contenido y la realidad; es decir, la potencia del relato para conectar al individuo con su comunidad. En este aspecto, hemos abierto este texto con esa reflexión y lo cerramos con ella.

Simbólicamente, *MOT* ofrece al espectador un relato emancipador que puede asistir a las audiencias en sus necesidades de compartir la soledad, la falta de sociabilidad que ha producido la pandemia y sus secuelas. Obviamente, en estas conclusiones hay que reseñar que esa asistencia está íntimamente relacionada con las posibilidades del *engagement* analizadas, pero, al mismo tiempo, esas posibilidades adquieren un mayor

significado en el contexto de recepción de la reciente situación de salud pública. Es lógico pensar que las audiencias resultan más sensibles a la representación de ese contacto del humano con el pulpo y, en general, del humano con su entorno. Las condiciones del documental son una buena alegoría de la crisis experimentada por millones de individuos. 

REFERENCIAS

- » Balint K. y Kovács, A. (2016). Focalization, Attachment, and Film Viewers' Responses to Film Characters: Experimental Design with Qualitative Data Collection. En CarriLynn D. y Christopher J. (Eds.). *Making Sense of Cinema. Empirical Studies in to Film Spectators and Spectatorship*. New York: Bloomsbury Publishing, pp. 187-210
- » Braidotti, R. (2016). Posthuman critical theory. En D. Banerji y M. R. Paranjape (Eds.) *Critical posthumanism and planetary futures*. pp. 13-32. India, Springer.
- » Crenshaw, K. (2017). On Intersectionality: Essential Writings. Faculty Books. Consultado el 2 de mayo de 2022. En línea: <https://scholarship.law.columbia.edu/books/255>.
- » Dancyger, K., y Rush, J. (2013). Alternative Scriptwriting: Beyond the Hollywood Formula (5th ed.). Consultado el 2 de mayo de 2022. En línea: <https://doi.org/10.4324/9780240522470>.
- » Deleuze, G. (1986). *The Time-Image*. US, University of Minnesota Press.
- » Fukuyama, F. (1993). *The End of History and the Last Man*. UK, Penguin.
- » Field, S. (1994). *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones* (M. Heras, Trad.). Madrid, Plot Ediciones.
- » Genette, G. (1972). *Figures III*. París, SEUIL.
- » Godfrey-Smith, P. (2016). *Other Minds: The Octopus, the Sea, and the Deep Origins of Consciousness*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.
- » James, W. (1950). *The Principles of Psychology*, Vol. 1 (Revised ed. edition). Nueva York, Dover Publications.
- » Jost, F., y Gaudreault, A. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- » Hoffner, C., y Buchanan, M. (2005). Young Adults' Wishful Identification With Television Characters: The Role of Perceived Similarity and Character Attributes. *Media Psychology*, 7(4), pp. 325-351. Consultado el 2 de mayo de 2022. En línea: https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0704_2
- » Kross, E. (2021). *Chatter: The Voice in Our Head, Why It Matters, and How to Harness It*. Nueva York, Crown.
- » *My Octopus Teacher* (2020). Dirigido por Pippa Ehrlich y James Reed. Netflix. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- » *My Octopus Teacher*. (s. f.). Sea Change Project. Consultado el 23 de marzo de 2022. En línea: <https://seachangeproject.com/my-octopus-teacher/>
- » Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (Second edition). Bloomington, Indiana University Press.
- » Ross, N. (2021). My Octopus Teacher, Posthumanism, and Posthuman Education: A Pedagogical Conceptualization. *Journal of Curriculum Theorizing*, 36(2), pp. 1-15.
- » Sloterdijk, P. (1994). *En el mismo barco/ In the same boat*. España, Siruela.
- » Wright, A. (2013). Monstrosity: The human monster in visual culture. I.B. Tauris. Consultado el 02/05/2022. En línea: <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/8z229/monstrosity-the-human-monster-in-visual-culture>