

CHIMÆRA MUNDI

Leila Marlene Rosano

Directora: Anahí Cáceres

Universidad Nacional de las Artes,
Departamento de Artes Visuales

Licenciatura en Artes Visuales, Digitalización de Imágenes

2023

Buenos Aires, Argentina

TESINA DE GRADUACIÓN

CHIMÆRA MUNDI

Leila Marlene Rosano

Directora: Anahí Cáceres

Universidad Nacional de las Artes,
Departamento de Artes Visuales

Licenciatura en Artes Visuales, Digitalización de Imágenes

2023,

Buenos Aires, Argentina

TESINA DE GRADUACIÓN

ÍNDICE

HIPÓTESIS	3
INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1. RECORRIDO HISTÓRICO DE LA RELACIÓN HUMANO-NATURALEZA EN LA FICCIÓN.....	6
a. ARTE PRECOLOMBINO - TEJIDOS PARACAS /NAZCA	7
b. EL BESTIARIO MEDIEVAL Y LA CODIFICACIÓN DIVINA.....	11
c. ZOOMORFISMO Y ANTROPOMORFISMO EN CHINA.....	19
d. ILUSTRACIÓN. DESENCANTAMIENTO DEL MUNDO	22
CAPÍTULO 2. FICCIÓN MULTIESPECIES	36
a. NUEVO ANIMISMO - ALTERNATIVA ANTROPOCENTRISTA.....	36
b. UNA NUEVA FICCIÓN DE MIRADA HÍBRIDA , DONNA HARAWAY.	43
c. SELECCIÓN DE OBRAS.....	46
c.1. LA COLINA DE WATERSHIP Y EL CONCEPTO DE ANIMALIDAD	46
c.2. KATE CLARK Y EL RECONOCIMIENTO DEL PROPIO INSTINTO.....	49
c.3. PATRICIA PICCINI, THE ROOKIE. EVOLUCION ARTIFICIAL Y RESPONSABILIDAD....	56
CAPÍTULO 3. CHIMÆRA MUNDI	59
a. ANTECEDENTES EN PROYECTUALES	59
b. OBRA PROPIA.....	62
CONCLUSIÓN.....	74
MATERIAL REFERENCIADO.....	78
BIBLIOGRAFIA.....	78
ENLACES	80

HIPÓTESIS

La ficción y la realidad no son dos mundos separados. La ficción es una parte de la realidad, no una realidad alterna-paralela, porque eso implicaría que son espacios desconectados entre sí. La ficción sale de la realidad y a su vez sale a la realidad, se retroalimentan; no son independientes la una de la otra. La realidad nutre a los relatos, y los relatos determinan las prácticas.

La ficción es una dimensión de estructura virtual cuya operatoriedad es únicamente psicológica, indirecta; pero, justamente, porque se deshace de la operatoriedad puede permitirse salir de las limitaciones del mundo visible, lo que le suma un componente lúdico y la posibilidad de nuevas perspectivas para abordar distintos contenidos.

¿Qué pasa cuando los límites entre la realidad y la ficción se desdibujan?

¿Cómo podría ayudar una construcción imaginaria a resolver un problema en el mundo real? ¿De qué manera se podría mediante la ficción fomentarse y/o estimular el compromiso contra la crisis ambiental? ¿Qué maneras hay, desde la ficción, no sólo de concientizar sobre el problema sino de presentar ideas para comenzar a resolverlo?

INTRODUCCIÓN

La primera definición que nos encontramos de ficción, del latín *fictio*, significa acción y efecto de pretender que algo es cierto cuando no lo es, sus componentes léxicos son: *ingere* (modelar, aparentar, simular), más el sufijo *-ción*(acción, efecto). La ficción es un tipo de obra (musical, cinematográfica, literaria, pictórica, etc.) que se caracteriza por su narración imaginativa, es decir que es una construcción producto de la imaginación.

A su vez la palabra imaginación viene del latín *imaginari* que se traduce como la virtud de generar imágenes mentales, sus componentes léxicos son *imago* (retrato, copia, imitación) y el sufijo de terminación de verbo *-ar*. Su paralelo griego es *phantasma*, no refiriéndose a espectro, sino a reflejo, aparición, hacerse visible. Es interesante también que en español retienen el mismo componente léxico las palabras fantasma y fantasía.

Esta definición como realidad fingida o realidad aparente, coincide con lo que Aristóteles define como la fábula, siendo esta la parte más importante de la tragedia, el retrato de la acción, la ordenación de los hechos. Dice Aristóteles en su Poética: *"No es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como debieran haber sucedido probable o necesariamente [...] la diversidad consiste en que aquel cuenta las cosas cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia."*

De esta definición aristotélica de ficción-fábula como falsedad, como imitación verosímil, sólo voy a tomar algunos conceptos. Lo primero es que, en efecto, la ficción siempre toma de la cantera de la realidad. No se puede elaborar un relato desde lo que no se ha vivido, una metafísica desde una física jamás experimentada.

La diferencia es que en esta dimensión ficticia de la realidad los personajes que la habitan, ya sea con una existencia física o no, no tienen operatividad. Es decir, ni la pintura, ni la escultura de un unicornio puede afectar al mundo en que vivimos como tal por más que tengan una materialidad, por lo tanto la única operatividad que pueden tener es psicológica. El Arte entonces dota de existencia estructural interna a personajes que carecen de capacidad operatoria directa, personajes que pueden habitar el mundo visible pero no operar en él. Incluso cuando los eventos descriptos hayan sido reales y vividos por el autor es ficción para el lector, porque ni bien el receptor transita esta dimensión ficcional la operatoriedad se vuelve cero.

A lo largo de este trabajo intentaré en primera medida ver qué conduce a un artista a producir ficción, y a otra persona a leerla/verla/oírla. Cuál es el interés, cuál es la

satisfacción, cómo es ese proceso de construcción-deconstrucción, su afección a nivel individual y a nivel global. Intentaré a lo largo de este análisis aportar ejemplos de en diferentes técnicas, tiempos y lugares y, a su vez, cuando sea pertinente, comentar sobre mis propias obras, mis propias ficciones, y cómo mis intereses y mi curiosidad me trajeron por estos caminos.

Me gustaría investigar que ocurre cuando las grandes empresas toman este medio que es la ficción y lo unen a su estrategia de mercado. Qué ocurre cuando las personas tratan de vivir la ficción, parques temáticos, realidad virtual, realidad aumentada —en cierto modo un multitudinario surgimiento de neo-Quijotes—y qué genera este tipo de comportamientos de evasión, ¿es por el atractivo o quizás es que el mundo real se vuelve cada vez más repelente, más doloroso de ver?

De cara al desastre ecológico la acción parece escasa. No creo en aceptar la confortable respuesta autogratificante que la tecnología milagrosa un día resolverá todo, ni creo que el escepticismo de que nada va a funcionar y el apocalipsis es inminente sean la respuesta. Son dos caras de una misma moneda que inspiran no hacer nada, a no involucrarse, a la negligencia, al mirar para otro lado, porque o bien confiamos en que alguien más capacitado se hará cargo o porque no hay nada que hacer. Creo que estos modos de pensar, que minan la capacidad de acción, han nutrido a la ficción.

Creo importante la creación de nuevos relatos qué más allá de advertir de los peligros de un planeta dañado, introduzcan nuevas propuestas de cambio, ficciones con respuestas, con ideas, que al menos supongan un horizonte abierto y diferente. Cortar con el relato antropocentrista de la carrera al progreso, aceptar que no funcionó y que seguir por ese camino sólo promete la extinción de numerosas especies. Crear relatos que revivan la relación de los humanos como parte de la naturaleza y no separados y por sobre ella, nosotros dependemos tanto de las demás especies como ellas de nosotros. Porque nosotros también somos parte del ecosistema y estamos conectados a todos los demás seres vivos por más que algunas relaciones sean más evidentes que otras. Aportar ideas para contar nuevas historias que propongan un camino menos individualista y más compartido, no solo entre humanos sino multi-especies. Con esto en mente trataré de hilvanar mi obra.

CAPÍTULO 1. RECORRIDO HISTÓRICO DE LA RELACIÓN HUMANO-NATURALEZA EN LA FICCIÓN

La ficción es una interpretación de la realidad. Es una construcción consciente, hecha a base de materiales del mundo real, puesto que no se puede diseñar desde aquello que no se ha experimentado, que dota de existencia -material o no- a personajes y mundos que carecen de operatoriedad en el mundo físico-real que habitamos; es una dimensión lógica, una estructura conceptual, cuyo recorrido es únicamente psicológico y esta liberación de las ataduras de la realidad es justamente donde yace el interés, su componente lúdico ilimitado. La suspensión de lo operatorio amplía la mente porque permite generar nuevas configuraciones, nuevos senderos que de otro modo son intransitables, sin las restricciones materiales y sus consecuencias, permite un desarrollo de los recursos internos.

Pero la ficción es parte de la realidad, no un mundo por fuera, sino una suerte de anexo, y están íntimamente relacionadas. Ni el artista que la crea ni el espectador que la presencia están en una burbuja: si cambia la realidad cambia la ficción, se retroalimentan. La ficción responde a su ubicación espacio-temporal, las aspiraciones, preguntas, miedos y ansiedades de su lugar de origen serán parte de ese tejido ficcional que surgirá en respuesta. Y a su vez, ese relato será parte de la realidad de las personas. Como toda obra, es hija de su época. Eso sí, todo el arte es ficción, más no toda ficción es arte.

A partir de una selección de obras de distintos lugares y tiempos me propongo exponer distintos enfoques de la relación humano-naturaleza (cercanía, jerarquía, incluso si acaso existía o no esta división). Ver cómo funcionaba esa relación a partir del análisis de los mundos como son mostrados en esas obras, tal como se los entendía, y el eco a su vez en la cotidianidad.

Respecto de esta relación, desde su postura científica, Dídac Santos Fita ¹explica: la etnobiología es el campo científico que estudia las relaciones que los humanos establecen con el resto de los seres vivos y en consecuencia con el resto de la(s) naturaleza(s). Esta aclaración sobre la posibilidad de naturalezas múltiples la realiza porque según la sociedad varía la definición de naturaleza y lo que la compone. La etnobiología trata de estudiar cómo el *homo* se relaciona con el *bios*. El *bios* para algunas culturas incluirá plantas,

¹ CienciasTV. (29 de Septiembre de 2018). *Etnobiología Brasileña (Dídac Santos)*. (2do ciclo de conferencias en Etnobiología, UNAM, 2018, México) [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=eBX_RNuERzY&ab_channel=CienciasTV

animales y hongos mientras que en otras la definición de lo vivo se extiende también a rocas, a ríos y montañas. Es en este espacio de encuentro de la esfera *homo* y la esfera *bios* es que se establecen y ordenan las relaciones. Las percepciones y pensamientos, sumadas a los sentimientos (representaciones afectivas) son lo que determina el comportamiento, las prácticas. El sistema de conocimientos y creencias, la cosmovisión, la percepción del mundo, es determinante para el modo de interacción. La presencia socio-cultural salva o destruye la naturaleza en base a lo que sabe de ella (o la idea que se arma de ella), en base a sus relatos.

a. ARTE PRECOLOMBINO - TEJIDOS PARACAS /NAZCA

Al sur, surgido al mismo tiempo que el estilo Chavín dominaba en el norte del Perú, floreció un estilo distinto llamado Paracas. El nombre del estilo, Paracas, fue el mismo del lugar donde este estilo fue reconocido por primera vez. Paracas es reconocida como una tradición artística independiente pero con profundas influencias de su paralelo norteño. No se han hallado esculturas de piedra como las de Chavín entre las piezas paraqueñas, pero la influencia en la ornamentación de cerámicas y tejidos es evidente. Hay muchas variantes del estilo Paracas, distribuidas en la costa, desde Yauca en el sur hasta Cañete en el norte, en la sierra en la zona de Huanta, al norte de Ayacucho, y aún no se ha determinado la extensión completa del estilo. Las fechas que se manejan son aproximadas, pero las determinaciones entre los objetos más antiguos y más modernos parecen indicar que el estilo apareció entre 1200 y 300 a.C. Sus orígenes no se han encontrado y es posible que se remonten a una época aún más antigua. Para este trabajo no me interesa cubrir todas las diferentes producciones de Paracas sino concentrarme específicamente en los tejidos y ver si a través de ellos, podemos descubrir la relación que tenían quienes llevaban estas prendas con la naturaleza. Ya mencioné antes la ubicación geográfico-temporal que se adjudica a estas producciones, ahora me interesa ahondar un poco más y ver cuál era el lugar, la función, de las telas en el cotidiano.

Los tejidos, se encontraron siempre en tumbas, reflejando un carácter ceremonial funerario, aunque de igual manera se asume fueron utilitarios para la vida diaria. Se cree que los fardos funerarios contienen telas que pertenecieron al difunto ya que sus deudos agregaban al fardo nuevas envolturas, quedando este envuelto por numerosas capas. También muchas parecen pensadas para estar acompañadas de joyas de distintos materiales. La lana con las que estaban realizados se consideraba una prueba de la relación de comercio con las tierras altas porque los animales que tienen lana en Perú (llama, alpaca, vicuña) no pueden sobrevivir en el clima costero.

Lo religioso se entremezcla en la intimidad , en lo cotidiano, como prenda.

Pensando las prendas como soporte de diseño, se entiende que el tejido es flexible, y al estar destinado a llevarse como ropa se entiende que al andar supondrá pliegues y superposiciones. El tejido, usado como prenda, se vuelve un soporte de morfología dinámica, sujeto a variaciones constantes, y este factor no fue ignorado por los diseñadores textiles de Paracas. Para salvar la variable, en lugar de cubrir la superficie con grandes diseños que sólo se pudiesen apreciar con la tela desplegada (como pasaría con un tapiz ó una alfombra), trabajaron diseños pequeños y repetitivos, de modo tal que incluso al doblarse hubiera figuras que pudieran apreciarse enteras, además de flecos y figuras enteras que cuelgan de todo el contorno. Pero las figuras nunca son iguales además que muchas veces los diseños son reversibles.

En el diseño, casi como norma, la deidad y sus atributos están encerrados en un rectángulo virtual que hace de "cartucho", un espacio implícito para contener la totalidad del motivo, que se multiplica ordenadamente a lo largo y ancho del manto. Entonces, tenemos distintas figuras pero ordenadas de la misma manera y con el mismo espacio dedicado a cada una de ellas, una estructura modular. Recorriéndolo se observa la misma solución multifacética, autárquica, donde cada personaje a lo largo del tejido cambian sus atributos , su forma y su color.

Cada imagen, no busca presentarse como realista, sino que es una síntesis de elementos, una quimera multiespecies, que generalmente incluye elementos zoomorfos; la serpiente, el ave— no el cóndor—y el felino; fitomorfos, generalmente el maíz, y humanos. Estas deidades, todas diferentes y a la vez la misma, generalmente aparecen portando "la cabeza trofeo" que es uno de los elementos característicos y lo explicaré más adelante.

Pueden verse bocas u ojos fuera del rostro. La disociación del cuerpo, la ubicación arbitraria y no convencional de la boca jaguar u otros elementos en otro ser, dejan de ser bocas, ojos o colmillos, para convertirse en formas ideográficas o grafemas. Dicho sea de paso, bocas que no sólo fueron ficcionalizadas en su ubicación sino también en anatomía pues no responden a los animales como tal, sino a versiones exageradas de labios anchos y dientes enormes y curvos que se extienden por fuera de la boca. Aparecen seres con rostros dobles y opuestos y cabezas rotadas 180 grados. Estas imágenes se convierten en antrópicas² lo cual, solo pudo ser el producto de un largo proceso de convencionalización para ser entendidos. También es notable la intención de transferir rasgos felínicos a falcónidas, ofidios, crustáceos y humanos. Estos trasplantes de órganos fuera de familia y

² Antrópico, para describir productos generados o transformados por la actividad humana.

especie producen imágenes anamórficas ³y anastomósicas ⁴y no seres monstruosos. La decisión del artista de crear, por ejemplo, un águila con cabeza de jaguar no es una combinación que decide aleatoriamente, ni tiene que ver con un mero interés estético, sino con comunicar gráficamente, tal vez que, ese águila, comparte rasgos con el felino en el discurso mítico, dentro de un código basado en "operaciones gráficas", donde cada animal y cada parte tiene un significado diferente.



Der: Nazca Mantle, *The Paracas Textile* (100-300 d.C.) Algodón, fibra de camélido, 24 5/8 × 58 11/16 pulgadas (62.5 × 149 cm). Brooklyn Museum, John Thomas Underwood Memorial Fund, 38.121 (Photo: Brooklyn Museum, 38.121_color_corrected_SL1.jpg). Izq: detalle.⁵

Dije antes que esta deidad representada en los tejidos aparecía generalmente portando lo que se llamó cabeza trofeo. Varias teorías tratan la importancia de la cabeza como trofeo, tanto en culturas antiguas peruanas, como Nazca y Paracas, como actualmente en Qaqachaka (Bolivia) y otras zonas vecinas. Según Donald Proulx (1999) y otros, hay amplia evidencia para sugerir que tanto la religión de Nazca como de Paracas centraron su importancia en la relación a las fertilidad agrícola y por tanto la necesidad constante de agua, un buen clima y buenos suelos; y para Proulx, la evidencia más convincente son las figuras de las cabezas trofeo de cuya boca brotan plantas. En este sentido, él señala un nexo directo entre muerte-sangre y regeneración-fertilidad. La cabeza es una fuente de poder, de tal manera que los entierros y agrupaciones de cabezas serían también una

³ Anamorfosis, imagen producida por consciente deformación y distorsión.

⁴ Anastomosis, conexión quirúrgica entre dos estructuras.

⁵ Link: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/48296>

agrupación de poder ritual. Hay imágenes de frijoles que germinan en forma de cabezas trofeo y de mazorcas (choclo, elote) con granos-cabeza, lo que muestran que hay un pensamiento circular que va en las dos direcciones plantas que devienen partes humanas y cabezas que germinan en plantas. La importancia está en el pensamiento de la cabeza-trofeo como cabeza-semilla.

Dicen en aymara, en la región de Qaqachaka, que "es como si toda esa cabeza produjera como semilla", la importancia está en la cabeza porque ella es morada del espíritu que inspira los pensamientos. La comparación sesos-semilla en este sistema también está implícita en las razones que da la gente al comer las cabezas de los animales en acción ritual, porque esto hace que la cantidad de animales aumente en el futuro. Entonces, en el arte textil de Paracas la relación Naturaleza-Humano-Deidades aparece, literalmente, entretejida. Y así, las personas eran enterradas envueltas en estas telas cargadas de imágenes de la divinidad.

Como explicaba antes los artistas eran conscientes de que sus creaciones quiméricas no eran una representación literal de seres de carne y hueso que habitaban el mundo real y por eso mismo no hay representaciones idénticas. La tela como un micro-mundo, una unidad mítico-religiosa-semiótica. Pero a su vez este sistema de lo sagrado no está separado de la realidad, se basa en ella, sale de ella. El tejido está pensado como parte de la vida, una prenda, algo que se lleva puesto por dentro y por fuera, la reproducción del cosmos sobre y dentro del individuo. Y a su vez la pieza que además está pensada para que otras personas puedan apreciarla mientras se la lleva puesta, todos participan.

Cuando antes decía que la ficción no tiene operatoriedad en el mundo físico —y esto dicho sin la menor intención de invalidar la cosmovisión— pero sí es cierto que las deidades bordadas no están cerca de salir volando, su operatoriedad no es directa, pero tienen un impacto interno tal en la creencia colectiva, que se proyecta en todos los aspectos de la vida cotidiana, define las prácticas. Además, como decía antes los artistas no presentaban seres monstruosos que ellos mismos habían visto, sino que generaban una imagen de la deidad y de sus atributos desde un código conocido por todos, y esto a su vez permitía que las imágenes fueran todas diferentes.

Lo natural se carga de poder, es posible el movimiento entre el mundo físico y el sagrado. Animales del agua, tierra y aire se combinan con el hombre. Es un relato de continuidad de vida-muerte pero también de muerte-vida, por la boca ingresan los alimentos, y de la boca luego salen como plantas brotando. En este relato, esta cosmovisión, el hombre no es superior a la naturaleza, es parte de ella y ambos son parte de lo sagrado, la humana es sólo una perspectiva. El arte de Paracas y su cosmovisión es un excelente ejemplo de lo que desarrollaré más adelante como Nuevo Animismo y Ficción multiespecies.

Santos Fita, a quien mencionaba anteriormente, en su charla de etnobiología para dar ejemplos de distintas cosmovisiones y cómo impactan sobre el mundo natural menciona a los Enawene-nawe (Alto Río Juruena, Mato Grosso, Brasil). Esta comunidad tiene como creencia que todos los seres vivos fueron en algún punto humanos y que desde la muerte del pez Dokose (criatura mitológica) se desencadenó un proceso de transformación que dejó toda la variedad de animales que vemos hoy. Es decir que para ellos desde las hormigas hasta los jabalíes todos en algún momento fueron humanos. Y porque la cosmovisión determina las prácticas, entonces las personas de esta comunidad no consumen carnes rojas, de aves ni de tortugas, porque creen que estas especies retienen más humanidad que las demás, más esencia humana y sería un crimen consumirlas por eso. Santos Fita mira este conocimiento ecológico tradicional con un interés científico. A mí me interesa cómo esa cosmovisión-ficción-relato define el lugar de la humanidad respecto de la naturaleza y su expresión por medio de las prácticas artísticas. Tanto por lo que la narrativa toma de la realidad como por el impacto que tiene en ella.

b. EL BESTIARIO MEDIEVAL Y LA CODIFICACIÓN DIVINA

Incipit liber de naturis bestiarum et earum significationibus

[Aquí comienza el libro de la naturaleza de las bestias y su significado.]

Esta es la primera frase del bestiario Worksop ⁶(ca.1185) y de muchos otros. Pero, antes de empezar el análisis voy a hacer una descripción general de estas obras.

Los bestiarios eran libros escritos e ilustrados a mano que documentaban una variedad de animales, que podían ser tanto domésticos como salvajes, locales como exóticos (respecto de la zona de producción del manuscrito), reales y fantásticos. La cantidad de animales enumerados era variable excepto por un núcleo fijo de especies que se repetía en todos los ejemplares. Invariablemente el león encabeza el tomo y generalmente se cierra con las serpientes/dragones, los demás animales se organizan según dictara el autor. Una organización común era por ejemplo: predadores, presas, domésticos, aves, criaturas de mar, víboras. Las hojas eran delimitadas previamente para guardar los márgenes y predisponer cuanto espacio se dedicaría al texto y cuanto a las imágenes para cada

⁶ The Morgan Library & Museum. *Worksop Bestiary* (ca. 1185) Inglaterra, posiblemente Lincoln o York. [Manuscrito digitalizado]. <https://www.themorgan.org/collection/workshop-bestiary/thumbs>

especie. Extremidades, colas y cuernos muchas veces excedían a propósito el marco y el texto se adaptaba en base a ello. El tamaño y forma del marco asignado varía con cada animal, así como la utilización o no de la hoja de oro, y el número de individuos de esa especie que aparecen dentro del marco; por ejemplo, si aparecen uno o tres perros dentro de la viñeta asignada, compartiendo o no el espacio con personas.

Las ilustraciones muchas veces no responden a la física real de los animales. En el bestiario Worksop por ejemplo la leona tiene melena y es entonces representada en otro color para distinguir del león. Este tipo de morfologías variantes se atribuyen a veces a la libertad artística pero mayormente a la falta de acceso de los artistas a estos animales—para ellos— foráneos, que si bien se sabe que sí se los importaba no dejaban de ser un lujo de pocos. Pero a pesar de las diferencias que vienen con cada pincel, cada bestia tiene un número de atributos básicos que se repiten en las distintas interpretaciones: las sirenas portan peines, los monos montan al revés, las tigresas con espejos, entre otros.

Estos manuscritos no eran baratos y se cree estaban dirigidos a la población religiosa en principio porque contaban con la alfabetización para leerlo y en segunda porque podían extender la información al pueblo en los sermones diarios.

En una nota escrita al principio del bestiario Worksop aclara que fue dado por Philip, miembro del clérigo de la Catedral de Lincoln (Inglaterra) a una comunidad de monjes ubicados en Radford, junto con un mapa y cuatro manuscritos religiosos para ser utilizados como "edificación perpetua". El monasterio de Radford es hoy Worksop motivo por el cual hoy se conoce el volumen con este nombre. Esta nota, sobre el público al que está dirigido, no es lo común pero es una prueba más de la intencionalidad de estos manuscritos, instruir y no sólo en teoría sino también se cree ayudaban a aprender a leer puesto que otros bestiarios vienen acompañados con notas de pronunciación. Además de eso el bestiario Worksop indica Deirdre Jackson, asistente curadora de Manuscritos Medievales y Renacentistas, contiene un anathema que es una "maldición formal" de advertencia a cualquiera que robe o remueva el libro del monasterio incurrirá en la ira e indignación de Dios.

Ahora bien, ya habiendo esbozado la organización del libro, su producción, aspecto general y el público al que estaba destinado creo que hay suficiente material para comenzar el análisis. Empecé el capítulo hablando sobre la diferente relación humano-naturaleza en distintos momentos espacio-temporales. El bestiario es una documentación zoológica muy diferente de su paralelo moderno la Enciclopedia de Historia Natural. Su orden no es alfabético y el texto que acompaña a cada bestia no es una descripción de su hábitat y dieta. Es una percepción medieval de una parte del mundo natural no su descripción objetiva. El bestiario es un tratado alegórico que explica y enseña el mundo

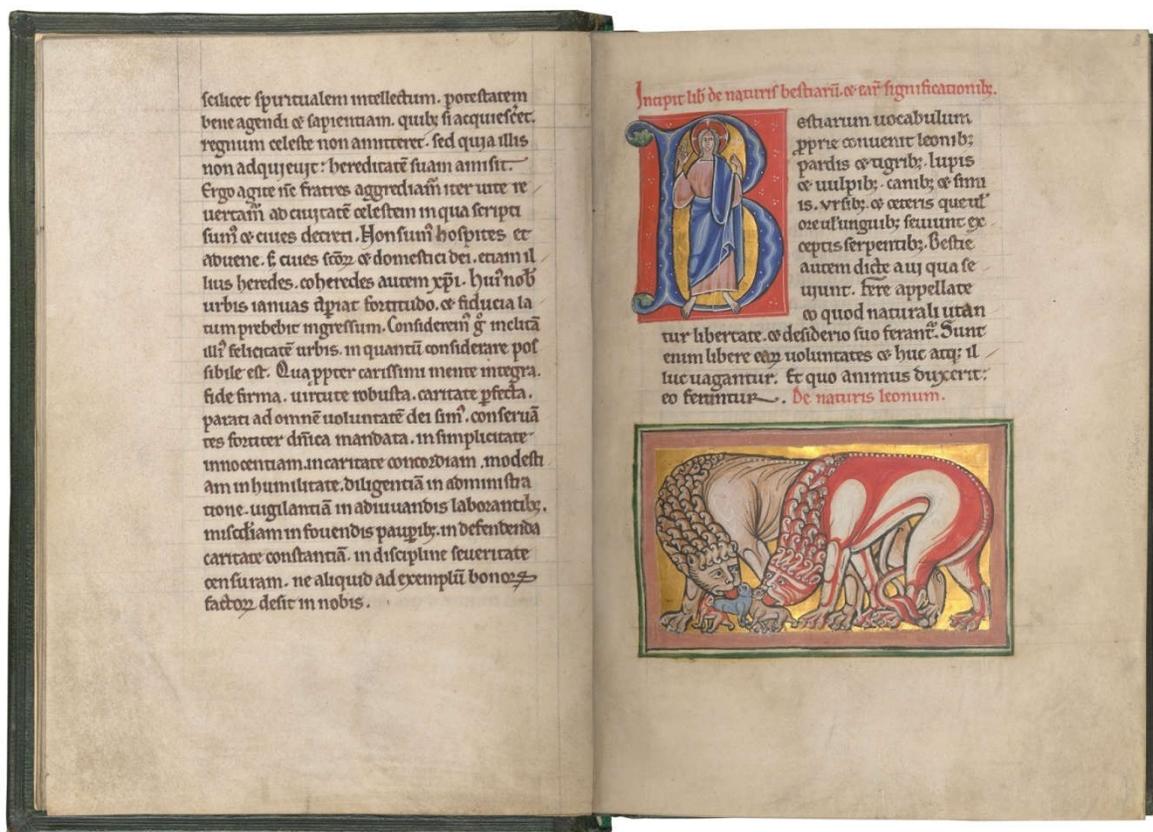
natural en términos de principios morales cristianos, donde cada animal tiene características y comportamientos que permiten apuntalar valores y temores cristianos.

Para el medioevo europeo, Dios es la fuente creadora del todo, incluyendo el hombre y la naturaleza. El punto es probar que todo el mundo físico fue creado por Dios, entonces es necesario explicar el ordenamiento divino en la tierra, mostrar la prueba de su mano en lo que se ve. Dios crea y nombra a los animales, les da una jerarquía. En el bestiario los animales aparecen por jerarquía divina, son la proyección mortal de una "estructura celestial" si se quiere. La cosmovisión explica al mundo y no el mundo la cosmovisión.

Animales reales, animales reales con atributos ficticios y especies inventadas se mezclan pero no es importante porque la intención principal no es la de documentar especies. El león siempre es el primero porque es el rey de las bestias. En esta narrativa, los cachorros de león nacen muertos y reviven tres días después cuando su padre suspira sobre ellos⁷, esto como paralelismo directo de la resurrección de Cristo, al punto tal que a veces incluso la imagen de Jesús comparte página con los leones. En contraposición, las serpientes están siempre al final y el dragón, más poderoso incluso que el elefante, se presenta como el rey de las serpientes, del mal.

Esa predominancia del león en el bestiario figurado se extiende a la heráldica y los códigos sociales. Un ejemplo son los nombres propios con raíz evocativa del león que proliferan: Leo, Leonardo, Leonellus, Leopoldo, entre otros; y apellidos: Lionnard, Leonelli y Löwenstein; pero también en nombres o sobrenombres otorgados a personajes célebres reales como Enrique el León y Ricardo Corazón de León; y también literarios como Lion de Bourges y Roberto el León. En efecto, el león es la figura más frecuente en escudos de armas con el 15%. Esto tiene que ver con que en la segunda mitad del siglo XII el escudo del león se vuelve parte del estereotipo del caballero cristiano, en oposición al dragón, emblema del guerrero pagano.

⁷ Una versión de este león es captada en la obra de C.S.Lewis *El león, la bruja y el ropero* (Reino Unido, 1950), de la serie *Las crónicas de Narnia*.



Workshop Bestiary, Inglaterra, posiblemente Lincoln o York. (ca 1185), 215x155 mm, comprado por J. Pierpont Morgan (1837-1913) en 1902. MS M.81, fols. 7v-8r.⁸

Son las regiones germánicas las últimas en resistir la proliferación leonina pero sólo por unas décadas, hasta comienzos del siglo XIII el jabalí es aún el atributo convencional del héroe literario germano. Para los celtas, cuya mitología se mantuvo durante mucho tiempo impermeable a las tradiciones mediterráneas y orientales, hasta la cristianización el león es ignorado y no cumple ningún papel en la fauna emblemática y simbólica. En su lugar se encuentra el oso, mas no como rey indiscutido sino en competencia con jabalíes, ciervos, cuervos y salmones, animales autóctonos del territorio y arraigados en la tradición local.

La primera pregunta que podría surgir es ¿Qué ocurre con los aspectos negativos del león? Negativos, entendiéndose evaluando desde el paralelismo cristológico ¿Cómo encasillar a un depredador, un animal salvaje, cargado de su propia naturaleza y del instinto de supervivencia, que no pensaría dos veces en comerse a un humano o en matar crías que no fueran las suyas, en una figura de mártir, de mesías, inspiradora de compasión? Pastoureu Michel en *Una Historia simbólica de la Edad Media occidental*, 2006, nos da la

⁸ Link al bestiario digitalizado: <https://www.themorgan.org/collection/workshop-bestiary/thumbs>

respuesta. Los aspectos negativos —los aspectos que no encajan en el marco cristiano— decantarían en otro animal. El animal elegido para hacer de "válvula de escape" será el leopardo, no el leopardo verdadero sino uno imaginario, que posee gran parte de las propiedades del león, no así la melena, y de los felinos en general, pero dotado de una naturaleza malvada. Un león en decadencia, un enemigo del león, un león a medias, un animal bastardo, muchas veces incluso siendo primo o aliado del dragón. Esta rivalidad puede seguirse en los escudos de armas donde, formalmente, el leopardo no se diferencia del león salvo por la postura. La cabeza de frente, el cuerpo de perfil y la mayor parte de las veces horizontal, en contraposición el león siempre está enteramente de perfil. Esta porque la frontalidad de los animales es por código peyorativa.

Esta es una introducción al funcionamiento interno del bestiario. La ficción zoológica está organizada en base a la cosmología, a la creencia colectiva, la jerarquía divina. Todos los animales que aparecen son enteramente ficticiales o versiones ficcionalizadas, de perros a unicornios, todos ellos. El león es el más popular en tanto a número de apariciones y es con el cual los bestiarios comienzan. Lo cierto es que el número de animales que llegaban a los bestiarios era variado. Había un puñado de bestias que era el núcleo duro que se repetía siempre y después un número variable de fauna que podía o no figurar. Pero siempre que aparecía cada animal lo hacía con los mismos atributos, aunque la imagen pudiera variar con la mano del artista, pero cada animal tenía estas características fijas que lo determinaban. El mono por ejemplo se lo relacionaba con la perversión, la suciedad espiritual y por eso muchas veces se lo representaba en una montura de espaldas, postura reminiscente de los criminales camino a la ejecución, un gesto de humillación y difama. La tigresa era una advertencia a la vanidad, pues perdía sus crías cuando el cazador la distraía lanzándole un espejo. Puede verse con el ejemplo de la tigresa el parentesco del mito de narciso, una versión re-imaginada si se quiere, reciclada y readaptada al nuevo código y no es lo único tomado del clásico. Los sátiros, seres mitad hombre y mitad cabra de la mitología griega, criaturas de conducta festiva, a veces pícara a veces maliciosa, pero siempre lasciva, propensos a holgazanear y no dedicarse a otra cosa que el baile y el vino; regresarán al bestiario como cabra completa, pero manteniendo parte de sus atributos de comportamiento. La cabra, descrita como con ojos tan llenos de deseo que ven hacia los lados. Posteriormente evolucionará en el demonio mismo, la cabra en dos patas. La alegoría animal entonces explica el comportamiento animal en términos de conducta humana moral. Se sirve del texto y las visuales para alentar y definir la "apropiada piedad cristiana" desde el ámbito social hasta en la intimidad.

Es importante mencionar que estos animales son distintos de los de las fábulas. Son enteramente bestias, no pueden hablar salvo excepciones aclaradas y no tienen aventuras, las descripciones del bestiario no describen el caso de lo ocurrido a un ser en

particular sino a lo que lo define como especie. Respecto de lo mencionado antes por ejemplo, los tigres (muchos se detienen más en la hembra de la especie lo que tampoco era casual, pero aplica a los dos sexos) son presa fácil de la vanidad, todos ellos, no es el relato de uno en particular que pudo ser engañado de esa manera. De lo que comentaba respecto de esta aclaración por el género del animal es más evidente quizás en las sirenas, generalmente representadas con un peine, símbolo de la vanidad. Las sirenas, peligro para los marineros, eran imagen de la tentación y el peligro de la sexualidad femenina.

Este sistema de relaciones simbólicas no se limitaba a estos manuscritos encerrados en los monasterios limitado a unos pocos sino que se extendían a todos los ámbitos de la sociedad, incluso muchas de estas relaciones siguen presentes: el león-rey, el perro-leal, el zorro-astuto, etc. La naturaleza se entiende y organiza desde la cosmovisión, no al revés por eso los animales fantásticos pueden coexistir con los reales en el bestiario. A los medievales no les interesaba tanto la reproducción fiel de la fiera sino del concepto, además la mayoría carecía de los medios para verificar la veracidad de las descripciones. Estos animales se reproducían con este mismo sentido en otras piezas y era de conocimiento general.

El *aquamanile* por ejemplo, un tipo de jarra, usado para portar agua para lavarse las manos o servir vino para la eucaristía muchas veces tenía la forma de un león o de un unicornio. Teniendo en cuenta, como explicaba antes, que es el suspiro del león-padre lo que permite la resurrección de las crías, que de su boca sale un aire que puede insuflar vida, podemos entonces releer el mismo concepto del bestiario reproducido en el *aquamanile* cuando el vino o el agua bendecida se vierte de las fauces abiertas.

Otro animal de común representación en el *aquamanile* es el unicornio, una bestia considerada salvaje y noble, muy codiciada y difícil de atrapar, siendo el único modo utilizando a una mujer virgen como señuelo. Viéndola supuestamente el animal se vería atraído y se acercaría para recostarse y reposar su cabeza en el regazo de la muchacha dando oportunidad a los cazadores de atacar. Del relato del unicornio se admiten varias lecturas, varias capas de sentido. La primera es la relación de María, madre virgen de Jesús, con la mujer virgen que atrae al unicornio. Jesús, que se gesta en el vientre - el regazo - y que al nacer se vuelve mortal, al igual que el unicornio se vuelve vulnerable luego de reclinarsse sobre la mujer-señuelo. Incluso muchas pinturas muestran los unicornios sufriendo una muerte similar a la de Cristo, por golpe de lanza al costado. Una segunda lectura, puede sumar ideas de la malicia de la mujer o de nuevo el peligro de la sexualidad femenina, vuelta trampa, el rol receptivo-pasivo en la maniobra de cacería, etc.

Además de su aparición en *aquamaniles* y pinturas, cuernos de unicornio se vendían anunciando sus poderes medicinales y capacidad de detectar venenos, siempre cosas

favorables como Cristo haciendo los milagros. Los cuernos por supuesto no eran de unicornios reales sino de narvales que morían en las costas y a los cuales los marinos podían acceder luego de que los cuerpos ya se hubieran descompuesto. Teniendo en cuenta que se consideraba a los unicornio animales "muy elusivos", permitía subir los precios a los cuernos.

Otro lugar común de aparición de los animales eran las misericordias, estructuras de madera en la cara externa de los asientos reclinables utilizados para rezar y que a su vez hacían de repisa durante rezos largos, un apoyo disimulado. Pero, de todos modos, lo más importante es saber que este entendimiento del mundo natural - que si bien yo enfoqué en animales pero abarca también a las plantas y otros fenómenos naturales - no sólo se refleja en el ámbito religioso sino que se extendía a la cotidianidad de la gente.

Los animales se toman como fuente para la ejemplaridad de los atributos humanos deseables y no deseables, siempre según la percepción religiosa reinante. Así fue como muchos animales fueron ejemplo de la acción ritual-judicial. No voy a extenderme demasiado en este tema porque me parece que excede lo pertinente, pero me interesa mostrar que la imaginaria trazada en el bestiario no era una información sumida en la burbuja de un monasterio limitada a los alfabetizados sino todo un sistema entrelazado con la cotidianidad de la gente por fuera de la iglesia donde se originó. La ficción se alimenta de la realidad y a su vez la ficción ordena la realidad, es una retroalimentación.

Pastoureau delimita tres categorías de juicios contra animales. Juicios contra animales domésticos, en general animales de granja como caballos, ovejas y perros, considerados individualmente y que mataron o hirieron de gravedad a una persona. Estos como juicios criminales, están por fuera de la actividad eclesiástica. La segunda categoría, de animales salvajes, considerados colectivamente, que incluye: animales grandes, jabalíes y lobos, y pequeños como roedores e insectos. Todos considerados plagas, los primeros abatidos por partidas organizadas por las autoridades laicas y los segundos, animales pequeños, sí requerían de intervención de la Iglesia, que se servía del exorcismo y anatemas de maldición o excomunión para eliminarlos. El tercer tipo de juicios y los menos documentados son los crímenes de bestialismo. La falta de estos documentos generalmente debida a que la persona sentenciada y el animal, considerado cómplice, probablemente fueran quemados junto con cualquier posible evidencia en la hoguera. Contrariamente a la creencia popular los juicios por brujería, que implican generalmente muerte de mujeres, gatos, perros, chivos, burros y cuervos, son de fechas posteriores, aunque la iniciativa es la misma, las acciones en contra de Dios.

Si la estrella del bestiario era el león, la de los tribunales era el cerdo. Existen diversas razones que se cree que explican esta primacía porcina, un caso famoso es el de la cerda

de Falaise⁹. La primera es la cuestión numérica siendo el cerdo entre los más abundantes mamíferos de Europa hasta comienzos de la época moderna. La segunda, es que no sólo son los más numerosos sino también los más vagabundos ya que en la ciudad cumplen el papel de basureros rondando en las plazas, en las calles, incluso los cementerios. De ahí que, con tantos cerdos errantes, sean los que ocasionen accidentes con mayor frecuencia entre los animales domésticos. Pero una de las mayores razones que se atribuyen para la superioridad numérica porcina en los tribunales es el parecido con el hombre. Para las sociedades antiguas, siempre limitando a Europa medieval y quizás alrededores, el animal más cercano al hombre no es el mono -esto es una idea moderna- sino el puerco. El puerco, que desde la medicina antigua se utiliza por su parentesco anatómico para su disección y estudio, lo que de paso permitía eludir la prohibición de estudio de cuerpos humanos por la Iglesia. Esto generaba la sospecha de que siendo las entrañas parecidas¹⁰, hubiera también otros parecidos pero de carácter más abstracto. Las opiniones son diversas pero uno de los motivos que acarrea a los animales en última medida a la justicia era la sospecha de una dote intelectual, no sólo en el cerdo sino entre los animales domésticos grandes en general, sospecha de que tuvieran la capacidad de distinción entre el bien y el mal. La pregunta de si se los debía considerar moralmente responsables estaba en duda pero presente, ya que la cercanía hombre-animal doméstico se consideraba mucho mayor que con los animales salvajes. En cualquier caso los juicios y condenas -o absoluciones- eran ocasión de poner de manifiesto todo el sistema de creencias. Una enseñanza, una advertencia.

⁹ A comienzos de 1386, Falaise, Normandía, una cerda de aproximadamente 3 años de edad es vestida en ropas de hombre y acarreada desde la plaza del castillo hasta la periferia por una yegua y colocada en un cadalso en medio de una feria instalada a las afueras de la ciudad. Allí, frente a los ojos de campesinos, autoridades y también una multitud de sus congéneres cerdos, un verdugo le colocó una máscara de rostro humano a la cerda, la mutiló y la colgó de las patas traseras y ahí la dejó hasta que murió (lo cual fue un proceso probablemente veloz teniendo en cuenta las heridas previas). Pero allí no terminó el morboso espectáculo, hubo luego un simulacro de ahorcamiento seguido de un paseo de los restos hasta la plaza donde finalmente fueron quemados. La cerda así fue castigada como se decidió tras su juicio, declarada culpable por matar a un niño de pecho.

¹⁰ La idea del parentesco entre la raza humana y los porcinos no estaba errada. Hoy el cerdo es uno de los modelos líderes en biomedicina dentro los mamíferos de gran tamaño. No sólo el tamaño del cerdo es conveniente, por ser más parecido al del humano que, por ejemplo, el de un ratón; sino que también el tamaño de su secuencia genética lo es, ~7% menor que la humana pero mucho más cerca que la de otros mamíferos). La efectividad de los animales elegidos como modelo se miden por su parecido anatómico, genético y fisisiológico (expresión de enfermedades y sus síntomas), es necesario que los modelos representen lo más correctamente las enfermedades y el tratamiento/prevención para poder medir así su efectividad. Además de que justamente por su bagaje histórico y su importancia económica sus necesidades (alimento-refugio-higiene), manipulación y genética están estudiadas y estandarizadas, lo que facilita la logística. También porque no tiene temporadas de reproducción estacionales, tiene partos múltiples y el período de gestación y el alcance de la madurez sexual son relativamente cortos comparativamente. Hoy hay tecnologías que modifican la genética del cerdo para hacerlo un modelo aún más específico.

Entonces, para las personas del medioevo europeo podría decirse que la naturaleza era una creación de Dios, organizada y regida por ley divina, prueba física del poder mayor aunque no sagrada en sí misma. Lo terrenal y lo sagrado no se mezclan, si bien uno es hijo de otro en esta cosmovisión son dos reinos separados. Por eso la muerte no lleva de nuevo a la tierra como la cabeza-semilla, sino a otro reino separado. También aparece un nuevo factor que es la jerarquización piramidal de la tierra y sus habitantes, la perspectiva humana deja de ser una más para volverse la más importante, porque los humanos son los elegidos y quienes interceden en nombre de la divinidad. Sobre la naturaleza se proyecta su subjetividad, creencias, miedos y valores. Con esta estructura la sola idea de que un hombre se tornara tras su muerte en una semilla-planta, como el caso paraqueño, implicaría bajar de categoría, porque implicaría volver a la tierra y encima perdiendo la categoría humana en lugar de su alma alzándose al paraíso celestial prometido.

c. ZOOMORFISMO Y ANTROPOMORFISMO EN CHINA

La naturaleza como recipiente y soporte de narrativas humanas no fue un hecho exclusivamente europeo. De manera diferente los animales - y las plantas - fueron también contenedores en las culturas asiáticas, pero en un sistema, un engranaje de imaginación, diferente. En *The zoomorphic Imagination in Chinese Art & Culture* [La imaginación zoomórfica en la cultura y el arte chino] Jeremy Silbergeld y Eugen Y. Wang (2016) nos introducen al funcionamiento de este sistema.

En este sistema de larga data no hay una consistencia en el tiempo respecto de la postura, de la jerarquía de la especie humana respecto de las demás. A veces la naturaleza aparece para resaltar las faltas y limitaciones humanas y otras el humano mostrando poca empatía y desdén por nuestros compañeros del planeta. Con el crecimiento de la esfera económica, y por tanto de la demanda, el ambiente se modifica, se repelen, matan o domesticar animales salvajes, se crean sistemas de irrigación de cultivos en lugar de esperar las lluvias. Hay un reordenamiento humano del terreno y sus ocupantes. Estas modificaciones provocadas en el paisaje real a la par que ocurren se ven espejadas en la percepción cultural, evolucionan juntas. La ficción muta a la par que el ambiente del que sale. Explorar la relación con el mundo animal es algo natural individual pero también una indagación colectiva.

Lo primero es que el ensayo incluye relatos donde aparece tanto el *zoomorfismo*, atributos animales a los humanos, como su otra cara el *antropomorfismo*, características humanas como las virtudes y los vicios, ó actitudes personificadas a los no-humanos como por ejemplo: un árbol que parece doblarse para proteger a un hombre ó una montaña que

parece crecer con intención de elevar a un poeta al cielo para que pinte allí una inscripción.

A diferencia del bestiario medieval europeo cada animal tiene más de un símbolo, no es una simple sustitución. No son los instrumentos y sonidos que funcionan sueltos sino en concierto. Los animales cobran sentido uno respecto a otro, no en solitario. Un tigre es más significativo en relación al dragón, hay un patrón binario de cualidades que esto contiene: sol/luna, corazón/venas, ascendiente/descendiente... Esta multiplicidad, esta red de sentido, tiene que ver con las tempranas visiones del medioambiente natural. La noción de naturaleza china se enfoca en patrones de cambio y procesos evolutivos, los animales son los bloques de esa plantilla conceptual. Los cambios de estación tenían como representación por ejemplo a golondrinas y gorriones que se sumergían en el agua donde se transformaban en almejas en invierno, la primavera por otro lado se proyectaba como halcones que se transformaban en palomas.

Imágenes concretas para conceptos abstractos que compactan la distancia para el espectador. La topografía se entrelaza con la taxonomía: las criaturas emplumadas llaman a la mente ríos, los animales de pelo corto a los bosques montañosos, las escamas epitomizan montañas, los animales peludos canales y charcos. Las criaturas con caparazón corporizaban la tierra y los animales direccionales el cielo/paraíso.

Este sistema dinámico y de cambio se replicaba en las divinidades. De representaciones múltiples, híbridas, salvo por un grupo de características específicas que hacían de núcleo estable. Tomaban prestado de los animales por fuertes, sacrificados, con visión nocturna, longevos, con capacidad de metamorfosis. Ó también los animales podían aparecer como montura de la divinidad.

Todo este sistema se reflejaba dentro del arte, un sistema de equivalencias entre la representación y lo representado. No sólo los dragones traen la lluvia sino que su representación artística también. Chen Rong, pintor de dragones, traía a la lluvia escupiendo tinta sobre sus imágenes lo que lo ascendía a autoridad de sacerdote - facilitador. La vitalidad del ritual y los poderes sobrenaturales asignados al arte y al dragón, la unión "artista-dragón-lluvia" requerían de un observador-creyente.



Detalle: NUEVE DRAGONES, Chen Rong, China, primera mitad siglo XIII, ca. 1244 Dinastía Song del Sur, tinta y color en papel, 46.8 x 1496.5 cm. Catalogo Raisonné.¹¹

Pero a diferencia de los animales del bestiario europeo, no se esperaba siempre de los espectadores chinos que captaran las numerosas referencias que podía evocar la figura del animal invocado. Los caballos auspiciosos, o de buen agüero, fisiológicamente distintos de los comunes y enviados desde el cielo/paraíso en el arte pueden verse como simples y galanas monturas pero para entenderles bien se requiere remitirse al origen literario. Corporizando la resistencia y fortaleza así como también la docilidad tenían el potencial para representar a eruditos, académicos y oficiales, es decir, de mente independiente pero deseosos de contribuir al bien público. El caballo divino señala un régimen virtuoso, con el apoyo celestial, y por eso podía permitirse reclutar los más dignos sirvientes. Son estos los caballos del artista Zhao Yong (hijo del más famoso Zhao Mengfu), quien apoyaba al general Mongol, líder en cargo en tiempos de los levantamientos de resistencia chino, señalaban la postura del artista por estar a favor de mantener la presencia del general en el trono. Esto no era necesariamente captado por todos los espectadores porque no todos creían o conocían la mítica de los poderes referenciados.

El reino animal en oriente al igual que en occidente se considera como punto de cercanía que permite el acceso facilitado a conceptos más abstractos y complejos, donde los animales dejan de ser los animales reales para ser versiones ficcionalizadas, tanto los de origen real de carne y hueso como los fantásticos. A pesar de que cada animal tiene sus atributos particulares asignados, sus virtudes y falencias - que pueden o no ser compartidas con sus versiones occidentales - estos importan más en relación a otros, a su

¹¹ Link: <https://collections.mfa.org/objects/28526>

nodo en la red, que a individualidades. Mientras que el bestiario occidental es una suma de particularidades, eso sí, ordenadas en base a un mismo sistema de creencias piramidal, la versión oriental los une entre sí en un sistema más dinámico. Del mismo modo la población si bien puede captar en su mayor parte lo representado no necesariamente creía o conocía la mítica total de lo referenciado en cada imagen, cada animal invocado. Los animales no son la representación del trabajo divino en la tierra sino que varios dioses mismos se permiten la fisonomía híbrida animal o una montura.

d. ILUSTRACIÓN. DESENCANTAMIENTO DEL MUNDO

Jaques Le Goff ubica la punta de lanza de la intelectualidad europea en la Edad Media en Chartres. La catedral de Chartres, también, catedral de la Asunción de Nuestra Señora (en francés, *Cathédrale de l'Assomption de Notre-Dame*) es una iglesia catedralicia de culto católico, en el departamento de Eure y Loir, en Francia, a unos 80 kilómetros al sudoeste de la capital, París.

Esta catedral es, para él, el gran centro científico del siglo y representa la curiosidad, observación e investigación. El hombre se destierra de la ignorancia a su patria verdadera, la ciencia, que conforma el globo y la naturaleza de los elementos, el emplazamiento de las estrellas, la naturaleza de los animales, las plantas y sus raíces, la violencia del viento. Entonces ya no existe un caos primitivo. La naturaleza es cosmos, creado y ordenado por Dios y por sus leyes. El milagro no está en lo creado en sí, sino dentro del orden en que se creó. La naturaleza entonces, es un conjunto organizado por la divinidad que le asignó medidas adecuadas y funciones a las cosas, como si se tratara de miembros de un cuerpo gigantesco.

Queda entonces en el hombre, centro de la creación y corazón de la ciencia, explotar ese milagro ordenador; reconocer la trama de leyes que organizan la existencia y le confiere un alcance excepcional que lo distingue de otras especies y hace posible y necesaria la racionalización del mundo. El hombre es el único que se considera con esta capacidad de reconocer la mecánica del hacer divino -en oposición a los animales- y con esto justifica su intervención y responsabilidad sobre el mundo natural. El hombre era un microcosmos, colocado al centro del universo que él reproduce y puede comprenderle por la razón para así transformarlo con su actividad. El *homo faber* ve al Universo como taller y su intromisión como una cooperación con el resto de la creación divina.

Entonces lo que ya a fines de la Edad Media marca las bases de lo que luego será el movimiento de la Ilustración es esta re-ubicación del hombre en el cosmos. Este nuevo hombre que no está sometido por la Naturaleza, que pierde el miedo disolviendo mitos

derrocando la superstición con la ciencia. Esa superioridad reside en el saber. Todos los humanos están sometidos a la naturaleza en tanto su necesidad de ella, pero por el conocimiento y la invención podrían controlarla en la práctica.

Desde el intelecto la naturaleza aparece desencantada. Hay una muerte de la superstición, una liquidación del animismo. La metafísica de la Naturaleza es neutralizada. Lo que importa ya no está en la búsqueda de la verdad en tanto satisfacción existencial sino en la operación, el procedimiento eficaz. Lo que no se doblega al cálculo y la utilidad es sospechoso, se recelan las explicaciones basadas en fuerzas superiores. El antropomorfismo, la proyección de lo subjetivo en la naturaleza, lo sobrenatural, los espíritus y demonios son reflejo de los hombres que se dejan aterrorizar por la naturaleza.

El comienzo del fin del animismo. Animismo, del latín *ánima*, aliento ó alma, es la creencia que le atribuye vida, intencionalidad, voluntad o sentimientos parecidos a los del ser humano a seres y objetos de la naturaleza.

El logos y la realidad se separan. Como decía antes Dios deja de tener, para la mirada intelectual, mano directa en los asuntos terrenales. Si está, lo hace indirectamente desde el ordenamiento de los elementos, está en esencia. La realidad, la mera objetividad, es terreno de los hombres. Esta disociación lleva a la siguiente pregunta ¿Cuánta diferencia -práctica- hay entre el dios creador-ordenador que sólo existe en otra dimensión desasociada, invisible, y el hombre, su agente de carne y hueso en la tierra, que es quién reconoce y explota ese orden? Las figuras míticas se sintetizan y la distancia entre hombre y Dios se acortan considerablemente. El brujo, el chamán, el cura, independientemente del culto/creencia, no son uno con la fuente de poder sino que son intermediarios. El hombre civilizado en cambio se separa de estos porque tiene menor distancia con la fuente de poder. Este acrecentamiento del poder humano que se paga con la alienación de aquello sobre el cual lo ejercen.

La verdadera finalidad de la ciencia está en lo empírico, el descubrimiento de datos hasta ahora desconocidos para mejor equipamiento y ayuda en la vida. Y este saber, que es poder, no conoce límites ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo. Para los estudiosos del siglo XII la experiencia sólo puede alcanzar fenómenos, apariencias. Por eso la ciencia debe apartarse de ellas para captar las realidades con el razonamiento. El Naturalismo, para los intelectuales de Chartres, define a la Naturaleza ante todo como potencia fecundante, creadora *inagotable* de recursos. En ello se funda el optimismo naturalista del siglo XII, siglo del impulso y expansión. Este proceso de racionalización del mundo que describo en sus inicios, a fines de la Edad Media, sienta las bases para el Antropocentrismo y para varios conceptos que

se desprenden de esta relación de patronazgo humano-naturaleza que seguirá impregnando hasta nuestros días.

Es en este período de transición entre la Edad Media y los inicios de la Edad Moderna que se da el Renacimiento, un amplio movimiento cultural que se produjo en Europa Occidental durante los siglos XV y XVI, llamado así por la actitud de revalorización y postura heroico-reverencial hacia la Antigüedad y especialmente, a los grandes maestros latinos.

La sociedad moderna -en su aspecto empresarial, capitalista y político- tuvo uno de sus primeros focos en Italia al final de la Edad Media. Italia, considerada lugar origen del movimiento renacentista, puso la mirada en un punto más lejano de su historia con el fin de reencontrar el espíritu de la antigua Roma, su gloria.

La gran habilidad de los florentinos, una de las potencias dirigentes de ese momento junto con Venecia, en operaciones bancarias y en empresas de gran envergadura con implicaciones internacionales como el comercio de lanas se tradujo en una relación diaria con Inglaterra y Borgoña, lo que a su vez, requería un grado alto de educación y cultura de las clases dirigentes florentinas. En este contexto de formación de los nuevos estados europeos, de feudos armándose en monarquías centralizadas, de intercambio, aparece una nueva clase administrativa profesional formada en una nueva enseñanza laica.

De esta nueva clase surgieron los mecenas, sustentadores del nuevo arte humanista y que con el tiempo se hicieron también el público de la imprenta, explotando el conocimiento con mayor libertad que la aristocracia feudal, confinada a la carrera eclesiástica o militar.

El humanismo del Renacimiento era *humanitas*, una palabra tomada de Leonardo Bruni de Cicerón y Aulio Gellio para designar a los estudios *humanos*, es decir, los que eran válidos para la dignidad humana, que eran diferentes de los estudios eclesiásticos; pero, siempre recordando que diferencia no implica oposición y la nueva enseñanza laica iba en paralelo a la clerical que se venía practicando. Lo novedoso era el contexto. La expresión *humanitatis studia* fue contrapuesta por Coluccio Salutati a los estudios teológicos y escolásticos cuando tuvo que hablar de las inclinaciones intelectuales de su amigo Francesco Petrarca; en este, *humanitas* significaba propiamente lo que el término griego filantropía, amor hacia nuestros semejantes, pero indicando un eje fundamental y opuesto al teocentrismo de la cultura clerical del medioevo. Un eje nuevo que se situaba en torno al hombre, el antropocentrismo.

El artista renacentista es heredero de los preceptos de la cultura clásica, pero los reinterpreta a través del humanismo, reafirmando los valores intrínsecos del mundo perceptible y del ser humano como parte de esa realidad sensible. Aunque no renuncia a

la religión y los valores de la realidad cristiana, da preponderancia a esta nueva visión humanística por encima de la trascendencia religiosa. Así, a la visión estática del universo preponderante durante la Edad Media se sucede una visión dinámica que se sustenta en la experimentación y en la revalidación del método científico como fuente de conocimiento.

Hay un surgimiento de una nueva relación con la naturaleza, ahora unida a una concepción ideal y realista de la ciencia. La aspiración de acceder a la verdad de la naturaleza, como en la antigüedad, no se orienta hacia el conocimiento de fenómeno casual, sino hacia la penetración de la idea, entender su mecanismo para poder controlarlo y reproducirlo.

La matemática se va a convertir en la principal ayuda de un arte que se preocupa incesantemente en fundamentar racionalmente su ideal de belleza. El Renacimiento hace al humano medida de todas las cosas. Respecto de la proporcionalidad humana, Alberti en su tratado *De Statua* (1450) describía en detalle las técnicas de medición para determinar todas las partes del cuerpo humano entre sí y con el todo. Trasladado a la arquitectura, la divina proporción que se aprecia en la naturaleza podía entenderse y aplicarse para diseñar bellos edificios, y esta capacidad de ver y entender los parámetros que regían ese criterio de belleza constituía una capacidad única, innata, humana.

Todo participa de la armonía, modelo divinamente orquestado, y aunque cada individuo se apartara del modelo en mayor o menor medida, el principio subyacente de belleza humana - la idea - era la miniatura del armonioso diseño cósmico. El hombre como proyección pequeña del macrocosmos, el orden es el mismo en ambos, la directiva por los diseños del artífice divino.

Alrededor de 1490 Leonardo da Vinci escribía en sus diarios sobre el *Hombre de Vitruvio* ó *Estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano*, un dibujo acompañado de anotaciones sobre anatomía, donde se observa una figura masculina desnuda en dos posiciones superpuestas de brazos y piernas y circunscripta a una circunferencia y un cuadrado, las dos principales figuras, descrita previamente por el arquitecto Francesco di Giorgio.¹² Este estudio de las proporciones del cuerpo humano "ideal" lleva tal nombre porque fue realizado a partir de los textos de arquitectura de Vitruvio, arquitecto de la antigua Roma.

¹² La relación proporcional no era sólo hecha en tanto estructura sino también dinámica de la naturaleza. Plutarco y Vitruvio relatan como un arquitecto, Dinócrates, presentó a Alejandro Magno un plano para dar al monte Athos la forma de un hombre en cuya mano izquierda estaría una ciudad muy grande y en la derecha una hondonada en la que confluían los ríos. Los ríos son equiparados con venas, que mantienen viva a la montaña-cuerpo. Leonardo da Vinci, respecto del hombre micro-mundo, comparará la estructura de los huesos con las rocas, el subir y bajar de las aguas con la respiración.

El artista tiene una formación científica, que le hace liberarse de las actitudes gremiales y mecanicistas más propias del medioevo y elevarse en la escala social. Esto supone revestir al artista de una nueva consideración, la de creador, inventor, genio.

La figura humana es el nuevo centro de interés del artista, que estudia con detenimiento la anatomía para hacer una representación fidedigna, al tiempo que valora aspectos como el movimiento y la expresión. Hay un desarrollo del entendimiento de la luz y la perspectiva.

Un buen ejemplo de esto es el retrato renacentista como el díptico de los Montefeltro de Piero della Francesca, un retrato doble de Federigo de Montefeltro y Battista Sforza (ca. 1472) donde los bustos del duque y la condesa de Urbino están pintados ambos posando de perfil (esta vista una herencia de la moneda romana) y detrás de ellos se extiende un panorama paisajístico de gran extensión. Lo notorio de este fondo respecto de retratos anteriores es la perspectiva, que es aérea. Las extensiones de tierra parecen muy lejanas respecto de los dos personajes y el ángulo con que lo vemos es picado. El señor y la señora que todo lo contemplan, enormes ambos, son dueños de ese paisaje al que ven desde arriba, la naturaleza como propiedad, como posesión de la cual alardear, símbolo de riqueza. Piero, el autor del retrato, escribe entre otras cosas tratados de matemáticas, perspectiva para la pintura y arquitectura, el artista-científico.

Este cuadro, se asume, fue visto por Leonardo da Vinci en 1502 en su viaje a Urbino y tomado como inspiración aunque con ajustes. En el cuadro de Piero la posición elevada de los personajes no está justificada, no hay soportes arquitectónicos que los sitúen en ningún espacio en particular. Leonardo definirá este espacio sumando a sus pinturas barandillas de elevado balcón e insinuadas columnas.

Leonardo da Vinci, como su nombre lo indica provenía de Vinci, ciudad toscana cerca de la cual nació en 1452. Los humanistas de las cortes renacentistas italianas y poetas que alababan sus trabajos tomaron ocasión de su nombre para juego de palabras; *vincere* [vencer] y sus variantes para el pintor que "vence a la Naturaleza" [*vince la natura*], título respecto de la capacidad de captación de los efectos naturales. Pero, a pesar de estas palabras de los admiradores, en un párrafo escrito por el mismo Leonardo hacia 1490, respecto del auge de la pintura florentina, llama a la naturaleza "la maestra de los maestros" y explica como su guía es la única que puede hacer avanzar el arte. La deducción y sistematización para la representación adecuada. Para él, la pintura hasta ese momento había estado cayendo en decadencia porque los pintores en lugar de aprender de la realidad lo hacían imitando a otras pinturas existentes y la reducción de la experiencia o de la experiencia indirecta era motivo de retroceso.

En su *Manuscrito B*, Leonardo describe su proyecto de libro "Elementos de las máquinas" que había de presentar los elementos "anatómicos" de dispositivos mecánicos - palancas, poleas, articulaciones, engranajes, etc.- aplicables a diversas circunstancias más que máquinas individuales específicas. Este libro debía debería anteceder a las pruebas en relación con el movimiento y fuerza de hombre y otros animales, entonces podría uno verificar sus proporciones en esa base.

Cada dispositivo mecánico un cuerpo que cobraba vida cuando se activaba por la fuerza. Cuerpos inventados, basados en lo aprendido de la física y química de los sistemas orgánicos, todos regidos por las mismas leyes. El artista inventor, el paralelo entre el ingeniero terrenal y el divino. En el mundo ahora conviven la naturaleza, los humanos y las máquinas.

Respecto de este último punto me interesa destacar dos de las creaciones de da Vinci, sus dos autómatas: El Caballero y el León mecánicos. Del griego *autómatos*, espontáneo o con movimiento propio, figuras móviles, con animación, simulacro de vida. Al igual que la mayoría de los autómatas de la época eran piezas únicas con fines del espectáculo. El Caballero dicese podía girar la cabeza, sentarse y mover los brazos; el León caminar m frenar y rasgarse el pecho donde se guardaban flores.

En su libro *Automata and mimesis of the stage of theatre history*, Kara Reilly (2011), nos introduce a los autómatas y al por qué de la atracción que generan. La tensión, ansiedad de poder llegar a ser engañados o suplantados. El arte vs. la naturaleza. El artista como productor de realidad en lugar de productor de ficción, la representación de algún modo sobrepase la naturaleza. El autómata como el antecesor de la cultura digital, el robot, el avatar; aunque por supuesto teniendo en cuenta que la producción de autómatas era mínima porque eran piezas caras, complejas y únicas, generalmente con fines del entretenimiento, no levantaban las sospechas de influencia como sus primos modernos, trabajadores, de producción masiva, con capacidad de acción-reacción a los que se les transfiere agencia a gran escala.

Da Vinci no fue ni el primero ni el último en desarrollar autómatas, fueron obras que se hicieron en numerosos lugares y tiempos. Los motivos de creación de autómatas eran variados. En Japón hubo un apogeo entre el siglo XVII y XIX, creados con fines de servir el té o lanzar flechas en festividades religiosas, espacios de teatro o entretener a la nobleza.

En China en el texto del *Liezi* hay una historia que parece mencionar a un autómata. En un espectáculo para el rey Mu, que habría gobernado en el 10 a.C, un inventor presenta a su autómata. Este canta, camina y hace posturas. El rey quien cree el anfitrión lo toma por tonto le amenaza y el hombre para no perder la vida desarma allí mismo el autómata para

la sorpresa del rey, que ve ante sus ojos órganos de cuero , madera y otros materiales esparciéndose. El rey Mu viendo la veracidad del anfitrión le pide armarlo de nuevo y se entretiene sacándole órganos de a uno y viendo los resultados. Como una "vivisección" aunque sin el organismo vivo.

Al-Jazari en su "Libro del conocimiento de Ingeniosos dispositivos mecánicos", 1206, describe un bote de Músicos que tocan melodías programables por un sistema de clavijas.

El *Hombre de Palo* del relojero Juanelo Turriano (1501-1585), un monje franciscano de madera que pedía limosna. Fue destruido igual que *La Cruz de Gracia, un crucifijo autómatas*, por peligro de idolatría.

Las cabezas hechizadas de Roger Bacon (siglo XIII) y San Alberto Magno (siglos XII y XIII). Dos dispositivos que permitían hablar por medio de las cabezas de forma remota. El primero que decía predecir el futuro fue acusado por brujería.

En Egipto, algunas estatuas de dioses tenían brazos mecánicos que podían moverse por fuerza humana, agua o aire y ayudaban a la representación divina. Del mismo modo las estatua de Osiris que podía echar fuego por los ojos.

Walter Benjamin atribuye la compulsión de mimesis, de imitar, y también del aprendizaje sobre los funcionamientos internos que requiere la observación y disección y posterior ensamblaje. Hacer sentido del mundo natural por la facultad mimética. Como el flautista de Vaucason, primer modelo pulmonar o las manos del organista del Jaquet-droz modeladas por un fisiatra quien luego se especializó en prótesis.

Uno de los conceptos que se desprende es la angustia de la separación, una angustia que el humano mismo se ha procurado, cuyo mayor reflejo puede verse en el *paisajismo romántico*. En estas pinturas, explica Rafael Argullol¹³, puede verse que el paisaje se independiza de la figura humana y cobra su propia importancia, en contraposición a perspectivas anteriores donde funcionaba únicamente como marco decorativo, como escenario para destacar a los personajes.

Uno de los más conocidos exponentes del paisajismo romántico es el pintor Caspar David Friedrich (1774-1840). Son paisajes silvestres -sin intervención humana- salvo por observadores casuales que aparecen siempre de espaldas, disminuidos ante horizontes

¹³ Argullol, Rafael. (1987) *La atracción del Abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (1ªed.).Barcelona: Plaza & Janes Editores S.A.

infinitos de naturaleza intacta que se muestra ante ellos. Argullol utiliza el término abismo para estos paisajes románticos, deseados pero inalcanzables.

La naturaleza se presenta como algo que se ve con añoranza de lo que se quiere pero ya no puede ser parte, la pintura de un puente quemado, nostalgia dramática, terror y atracción. Estos paisajes se los intuye no puramente como marcos físicos sino espacios omnicomprendidos, con valor cósmico. Los personajes humanos que aparecen visten ropas de época, lo que se entiende como señal de civilización, en contraposición al desnudo que es característica animal. Su comportamiento es estoico, no están participando del ambiente, sólo observando, como si un magnetismo los incitara al viaje pero todos decidieran permanecer en los márgenes, ninguno se adentra. Hay reconocimiento de una escisión entre la naturaleza y la humanidad, que aparece desamparada, como náufragos. Es una ceremonia de desposesión, la humanidad ha sido expulsada, ó más bien se ha expulsado, y sólo le queda ver con añoranza. La civilización y lo silvestre no se mezclan, no hay lugar para el individuo civilizado en la naturaleza, ni hay lugar para lo salvaje en el individuo civilizado.



Acantilados blancos en el Rügen, Caspar David Friedrich, Alemania, 1818, óleo sobre tela, 90,5 x 71 cm

El encuadre de estas vistas es generalmente personas en rocas y acantilados pero también lo pueden ser ventanas. En cualquiera de los dos casos el contraste permanece. La austeridad del ambiente interior de una casa o la austeridad interior un observador

pasivo contra la frondosidad vegetal, la tempestad de los mares o las formaciones heladas. La asfixia, la claustrofobia contra el horizonte abierto. El racionalismo, consiente y controlado versus el mundo onírico, que no se posee ni se controla. En el cuadro *Taller al Claro de Luna* (1826) de Carl Gustav puede apreciarse como el propio taller del artista está pintado como una naturaleza muerta. El interior está en penumbra, la única luz viene de la ventana, que está cerrada y cubierta por un velo dando una impresión fantasmagórica a toda la escena. La noche, la niebla, la cuestión velada, con factores que favorecen la idea de ensoñación. Pero el contraste dentro-fuera, consciente-inconsciente, naturaleza-civilización, permanece.

Contemplación de la contemplación. Indagación consciente del propio subconsciente. Cuestionamiento del racionalismo y su precio, no sólo sobre la Naturaleza en tanto entidad separada de la humanidad sino de la propia naturaleza como especie, de la represión del instinto propio. Como si el retorno de los humanos civilizados a la naturaleza sólo pudiera hacerse por el inconsciente porque en lo consciente le resulta negado. La exploración del inconsciente y el desarrollo de la imaginación son las dos armas románticas para destruir, ampliar y recrear el ámbito de lo real. La ficción es el único campo fértil que queda que no fue amputado por la capacidad analítica, el único espacio no domesticado.

Estos cuestionamientos al Antropocentrismo y el nuevo lugar del hombre no sólo aparecen en la pintura romántica sino también en la literatura romántica. El conocido libro de *Frankenstein* ó *El Moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818, Reino Unido) es un buen ejemplo de esto.

A lo largo de relato ella se permite cuestionar las consecuencias de poner el poder absoluto en manos humanas. Este cuestionamiento no ocurre exactamente desde la ensoñación pero sí desde el acceso a lo no racional, a la imaginación. Como dice la propia autora en el Prefacio de su obra:

No quiero que se me atribuya la creencia de que puede dársele fé en grado alguno a esta fantasía y, sin embargo, tomándola como la base de una obra fantástica, no he pensado que estaba sólo tejiendo una serie de cuadros terroríficos y sobrenaturales. El acontecimiento de que depende el interés del relato no presenta los inconvenientes de un simple cuento de espectros o de hechizos. Destacábase en él la novedad de las situaciones que presenta y, aunque imposible como hecho físico, ofrece para la imaginación y delineación de las pasiones humanas un punto de vista más amplio y profundo que cuanto puedan proporcionar las relaciones ordinarias de los acontecimientos de siempre.

Estas palabras, que ella coloca antes del comienzo de la historia en sí, creo son una advertencia a los lectores sobre mantener la mente abierta; que a pesar de que los hechos relatados responden al orden de lo fantástico - hoy diríamos ciencia ficción - y no deben tomarse como verdaderos, eso no implica que carezcan de contenido y complejidad. Esto porque el trabajo de imaginación es de ida y vuelta. El lector/observador tiene que permitirse al experimentar, al igual que el autor al producir, soltar las ataduras de su propia racionalidad para poder sumergirse en el mundo hipotético que se le plantea. Una mente cerrada se atasca en la superficie y se distrae en lo imposible que serían en la realidad los acontecimientos relatados, y por tanto no puede alcanzar el verdadero mensaje. De nuevo, como en el paisajismo romántico, se invita a la exploración del inconsciente.

Las condiciones de producción del libro fueron muy particulares. Un reto a la creación de historias de terror, la imaginación desde lo lúdico. El contexto: un grupo de amigos, entreteniéndose con lecturas alemanas de fantasmas, en una estancia extendida por cuestiones temporales, en una mansión en un verano particularmente frío -casi un segundo invierno- justo después de la muerte de su hija. La ficción como un ejercicio, como una puerta abierta en una casa de puertas obligadamente cerradas por el mal tiempo. De esta misma reunión saldría *El Vampiro* por John William Pollidori.

En el relato, más que la frondosidad, la belleza de la naturaleza y la nostalgia del paisaje se muestran las consecuencias de un mundo donde el hombre es creador y trata de replicar esa belleza. Víctor Frankenstein trata de crear vida a partir de la materia inerte, vencer a la muerte, volverse Dios, y lo único que obtiene a cambio es una versión retorcida, un espejo deformado.

Frankenstein no es ni el primer ni último relato en narrar una ficción donde se da vida a la materia inanimada en forma artificial. El Golem es una criatura cabalística que aparece varios siglos antes, y llega hasta el presente, con una premisa similar. No hay un golem único, su aparición es a través de varias historias diferentes en las que por uno u otro motivo un rabino decide traer un golem a la vida. Pero sí hay una línea general que siguen la mayoría de los relatos:

Un rabino decide hacer un golem para que lo ayude con determinada tarea y para hacerlo debe grabar la palabra EMET - verdad - en la frente de una escultura de forma humana que puede ser de arcilla o piedra. Al grabársele el *šen hameforáš* - el nombre divino - en la frente cobra vida. En un principio los golem son pasivos y serviles y ayudan en lo que se les pide, entienden lo que se les dice pero no pueden contestar porque carecen de la capacidad del habla. Pero con el tiempo crecen demasiado y esto genera problemas, ya sea por el miedo del potencial peligro de este aumento de poder ó porque el golem se ha

tornado violento, su creador debe salir a detenerlo; para lo cual debe borrar la primera letra del grabado que se hizo en la frente dejando únicamente la palabra MET que se traduce: está muerto. Como los golem crecen rápidamente alcanzar su frente siempre es un problema que los rabinos deben resolver. En un caso por ejemplo pidiéndole que le atara los zapatos para que quede el grabado a su alcance. Estas historias muchas veces terminan con los rabinos aplastados, el golem cae vuelto inanimado, sobre su creador.

Gershom Scholem en *La Cábala y su símbolos* (1960) tiene varias explicaciones. Entre los motivos que supone, por los cuales las historias siempre llegan a un golem que se torna incontrolable, son que el hombre no tiene la pureza de Dios y por eso sus creaciones son impuras, otro motivo es para reprender la altanería de querer rebasar al creador, Adán y Eva no pueden consumir el fruto del árbol del conocimiento. Véase que la falla no conduce a la degeneración de la creación sino del constructor. El acto de creación magna acarrea grandes peligros.

Los golem no hablan porque fueron dotados de *ánima* más no de *ánima rationalis* como los hombres, que es la que contiene la capacidad locutiva. Esto difiere con el monstruo de Frankenstein que con el tiempo puede aprender a hablar, leer y escribir. Toda la relación de la infusión de vida y muerte por las letras en su frente tienen que ver con la interpretación cabalística. En el *Libro de la Creación* se explica que las letras son elementos de construcción, piedras con las que se levanta la obra de la creación.

Si bien en el golem no tenemos el elemento de lo horripilante, que quien quiera que lo ve lo aborrece, el final es el mismo, la revuelta contra el creador y la sociedad en general. Son traídos a la vida por distintos medios, pero ambos incluyen el artificio, querer saltarse el orden natural. El golem es creado con una finalidad básica se una u otra tarea, pero el monstruo de Frankenstein no es creado con otro motivo que mostrar que mostrar que la creación por mano humana era posible.

El doctor se espanta de su propia conquista y escapa, se espanta de su fealdad pero también del hecho mismo de haberlo logrado, la abominación de haber burlado el orden natural. Él mismo explica como eligió las partes humanas que le parecían más agraciadas, armoniosas de buen tamaño y proporciones, más hermosa, pero la repulsa excede el aspecto externo tiene que ver con lo que su propia existencia significa.

Esta reacción de aversión inevitable será la misma que tendrán todos los personajes de la novela que se topan con el revivido, independientemente de si la criatura se muestre con buena o mala disposición hacia ellos. Este rechazo y soledad le genera un resentimiento que se hará violencia y acabará con la vida de numerosos personajes. Su propio creador - que en ningún momento se hace cargo de su creación - no tiene nombre para él y sus

referencias son siempre por adjetivos: demonio, criatura, monstruo, bestia. No poder darle nombre ni como individuo ni como especie no es casual, es un modo de no aceptar/reconocer su existencia.

Ante el pedido de la criatura de una compañera el doctor finalmente decide es demasiado lejos. En sus palabras:

(...) uno de los primeros frutos del cariño por el que suspiraría el demonio serían los hijos, de modo que se propagaría por la tierra una raza infernal que pondría en peligro la existencia humana.¹⁴

Es interesante que a pesar de estar hecho de partes humanas cuando se lo trae a la vida ninguna de estas le trae recuerdo alguno. La autora se encarga de descartar cualquier posibilidad pasada y traerlo como un ser nuevo, incluso desde el aprendizaje; primero el habla y luego aprende a leer. Un ser nuevo que es tanto fuera del orden natural porque es algo muerto que revive tanto como porque se saltea la presencia de la mujer en su concepción. Él mismo se reconoce como creador más no como padre.

Entonces en esta obra literaria vemos una reacción, en forma de ficción, al acrecentamiento de la influencia del hombre en su entorno por el rápido progreso técnico y la preocupación por la responsabilidad que ello implica. Los peligros de manejar ese poder para los que lo sostienen y para los demás. Del mismo modo vemos lo que un individuo de creación puramente humana, es decir nacida fuera de la naturaleza. Esto se hila con la desconexión entre el hombre y la naturaleza que veíamos en los cuadros. Curiosamente la autora decide que la criatura, que no puede encontrar su lugar en el mundo civilizado, busca su lugar en los bosques y en el ámbito natural alejado de la civilización que lo hizo.

En un espacio gris la creación de Frankenstein no termina de afianzarse, por el propio carácter de su concepción, ni entre el mundo natural ni entre las máquinas. La materia de la que está hecho es en efecto materia orgánica pero los medios por los cuales se lo trajo de vuelta al mundo fueron posibles por maquinaria. El proceso mismo de reversión del camino natural de los tejidos muertos, camino a la descomposición, en tejidos vivos y funcionales también fue mediante máquinas. Así que si bien estrictamente no está compuesto de dispositivos mecánicos es discutible su categoría.

Las máquinas comienzan a aparecer como el tercero en discordia en la relación humanidad-naturaleza. Su nivel de influencia a nivel individual y global escalando rápidamente, su único obstáculo la dependencia de sus creadores. Este tercer vértice irá

¹⁴ p.96 Frankenstein, Mary Shelley, Atlantic News, 2000, Buenos Aires, Argentina

cobrando fuerza y espacio en los relatos. Si el hombre quiso ser Dios, ¿la máquina eventualmente querrá ser hombre? ¿Si las máquinas se vuelven cada vez más complejas podrán llegar a igualar a los organismos vivos? Teniendo en cuenta que hemos aprendido a depender de ellas ¿Qué pasaría si se revelaran? ¿Qué harían nuestras uñas contra cuchillas, nuestros pies contra ruedas, nuestros sentidos contra sensores de todo tipo? ¿Somos reemplazables, somos indispensables, podemos perder el título auto-asignado de herederos del planeta? La máquina, el artificio humano, progresivamente se va volviendo el otro, un peligro en un horizonte que se ve cada vez más cerca, aunque no en todos los relatos es así, existen también las ficciones que valorizan la creación humana sin aprehensión.

Si el romanticismo mira con nostalgia los tiempos en que humanos y naturaleza eran uno y se horroriza de lo que puede significar su separación absoluta, entonces el futurismo es su contracara. Ambas corrientes artísticas son necesariamente hijas del Antropoceno, pero mientras el romanticismo mira con melancolía hacia atrás el futurismo ¹⁵despega sin ver hacia adelante. Pura voluntad de renovación y de la instauración de una nueva expresión para los nuevos tiempos. Identificaron los términos de progreso técnico con los del progreso humano.

Ellos consideraban necesario enriquecer el repertorio de imágenes poéticas del mundo figurativo. Las plantas y los animales, los personajes desnudos, fueron cambiados por hombres modernos en vehículos modernos. Todo representado a gran velocidad, como corrían los tiempos siempre presurosos en las crecientes ciudades, la vibración, la fragmentación de imágenes, encimadas como fotogramas de una película, las líneas oblicuas, el dinamismo. No el observador quieto, pasivo, reflexionando en la paz de la naturaleza sino el que observa mientras camina en el bullicio de la ciudad, todo la vez.

El hombre ya no sólo alcanza a controlar la naturaleza, creación de Dios, sino que ha sumado a ella su propia creación, la máquina. El hombre se torna superdepredador¹⁶,

¹⁵ El *Manifiesto Futurista*, texto que configuró las bases del movimiento futurista, fue escrito por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti a finales de 1908 y publicado por primera vez en la revista *Le Figaro*, Francia, 1909.

¹⁶En ciencias naturales (biología, zoología, ecología) y en antropología se denomina superdepredador a los depredadores que no tienen depredadores naturales, situándose en lo alto de su cadena alimentaria. Los zoólogos definen la depredación como el matar y consumir a otro organismo, pero se excluye por lo general a los parásitos y a muchas bacterias. En este contexto, superdepredador suele definirse en términos de dinámicas tróficas.

Las cadenas alimentarias son frecuentemente más cortas en tierra y limitan la cima de estas al tercer nivel trófico, en donde se sitúan depredadores como los grandes félidos, crocodilianos, hienas, lobos y grandes serpientes constrictoras, mayormente -pero no exclusivamente- hipercarnívoros.

apex predator, el último eslabón de la cadena alimenticia. En los escritos futuristas las comparaciones a depredadores es común: hombres jóvenes como leones, autos como tiburones, trenes como serpientes. Las máquinas se describen como seres que resoplan con brío y rugen con ira frenética.

Las características animales atribuidas a las máquinas y sus creadores, establecen esta noción del más fuerte evolutivamente, del pez más grande del tanque. El humano, que con la ciencia crea las máquinas, está por encima de todos los otros seres que son aplastados bajo sus ruedas.

Creo que estos últimos dos conceptos, el de la naturaleza disociada en modo irreconciliable de la civilización, nostálgica que se ve lejos y con añoranza; y de la fe absoluta en el artificio, la creación humana por encima de todo, que supera y desvaloriza la experiencia natural, son los más arraigados en pensamiento colectivo del presente. A lo largo de este capítulo aparecieron distintas dinámicas de la relación humano-naturaleza, como se define lo uno respecto de lo otro y en algunos casos donde no había confrontación, lo uno era parte de lo otro.

La naturaleza como parte de lo sagrado, como proveedora, la naturaleza no sagrada en sí pero sí creación divina ó prueba física de la divinidad, como fuente para la imaginaria; la naturaleza como recurso inagotable a explotar, como posesión, como prueba de riqueza-status, como espectáculo y entretenimiento; la naturaleza como fuente de aprendizaje de mecanismos que pueden aprenderse y reproducirse, que se pueden deducir y controlar, manipular. La naturaleza como otro, como oponente a vencer para mostrar supremacía. La naturaleza disociada de la civilización, utilitaria, que debe adaptarse a.

El humano como un organismo más en la naturaleza, una perspectiva más entre otras; el humano sometido a la naturaleza (la creación) pero el favorito de la divinidad entre las bestias; el humano como único capacitado para diagramación y racionamiento de la naturaleza. La humanidad civilizada, separada del mundo salvaje. El humano superdepredador, líder de la cadena alimenticia que se ha comido al mundo.

El conocimiento y las creencias definen las prácticas, entre ellas, las prácticas artísticas. Todas las perspectivas del mundo humano y natural, que yo enumero y cuantas otras puedan interpretarse de las obras presentadas responden a una ficción creada en un lugar espacio-temporal específico, con sus valores, deseos, necesidades, miedos. El arte es siempre ficción, porque es una versión ya digerida y metabolizada de la realidad por su autor a partir de su propio sentir-entender, pero que incluye a su vez inherentemente tanto la experiencia personal como colectiva. El relato surge de la realidad y la nutre de vuelta. La obra como proyección del propio micro-cosmos.

CAPÍTULO 2. FICCIÓN MULTIESPECIES

a. NUEVO ANIMISMO - ALTERNATIVA ANTROPOCENTRISTA

Por definición animación, del latín *animatio* se entiende aumento de la vitalidad y energía. Sus componentes léxicos son ánima (respiración, principio vital, vida) y un sufijo de acción. Entonces a su vez esta definición trae una pregunta implícita ¿qué es la vida, dónde empieza y termina en tanto concepto, cuáles son los requerimientos para considerarse algo vivo? Algunos antropólogos limitan la definición a todo aquello que tienen agencia y creatividad; agencia entendida como operatividad y poder de modificar.

El animismo incluye y considera animados, es decir, con poder de influencia tanto a objetos de uso cotidiano y/o rituales como también a fenómenos naturales, animales, rocas, entre otros. Edward Tylor¹⁷ clama que el Animismo es erróneo, que la creencia en espíritus y realidades metafísicas es la ciencia errónea; un fallido intento por entender el cosmos que daba aspectos humanos y entidades espirituales a fenómenos naturales, inanimados, en sus palabras : "Una idea de penetrar la vida y la voluntad en la naturaleza". Básicamente, el animismo es para Tylor la toma de seres de distinta naturaleza y convertirla mediante su ficcionalización en semejantes humanos. El pensamiento de Tylor estaba puesto sobre la estructura del Humanismo evolucionista, las "sociedades primitivas" eran animistas, el animismo era el germen de la religión, pero con el tiempo todas las sociedades avanzarían científicamente y el animismo perdería seguidores. Tylor es uno de los primeros en plantear el animismo, y aún cuando su teoría ya ha sido revisitada por muchos, con reconocimientos y críticas, me parece importante plantear el origen del concepto.

Pero ¿qué significaría tomar en serio el animismo?. En principio implicaría ampliar el espectro de lo que se entiende como agencia, siendo la humana sólo una expresión de esta. El humano perdería su posición pilar en la red de influencia pasando a ser uno del montón y el resto de las entidades con que compartimos el mundo tendría un poder de influencia de su propia voluntad e interés acordes a su propia naturaleza y no como semejantes humanos.

Una de las propuestas más interesantes en estas bifurcaciones del Antropocentrismo es el Nuevo Animismo, propuesto por Harvey Graham. Este movimiento consiste en la des-centralización del humano, la vuelta de lo no-humano, del mundo *más que* humano.

¹⁷ Edward Burnett Tylor(1832 -1917, Inglaterra) , fue un pionero en antropología. Lanza su libro *Culturas Primitivas* en 1871.

Para explicar su idea Harvey se apoya y discute los conceptos definidos por Bruno Latour en *Nunca hemos sido modernos* (1993). El humano para Latour está en constante intento de ser moderno, de creación de cultura, y para eso debe separarse de la Naturaleza. Es una relación que debe purificarse, mantenerse bien definida y separada, lo natural no puede ser parte de la sociedad moderna. La Naturaleza es un reino aparte al que el humano puede ir y volver, pero que son reinos que no deberían poder afectarse entre sí. Este movimiento separatista en nombre del progreso, hijo del Antropocentrismo, es en realidad una carrera sin línea de meta. No existen sistemas cerrados o cajas. Nosotros no estamos en un lugar y la Naturaleza en otro. Es tan difícil buscar un espacio salvaje desafectado de nosotros como lo es ignorar una inundación; la naturaleza nos sigue trayendo de nuevo dentro de ella. Somos animistas a la fuerza aunque se nos empuje al mundo modernista

El Nuevo Animismo que plantea Graham es justamente reconocer esta relación y rearmarnos en base a ella. Latour en su discurso habla de ensamblaje pero Graham plantea una nueva relación evolutiva híbrida. La evolución no como competencia con otros seres sino quiénes hacen mejor equipo. No distintas culturas y una naturaleza, sino distintas naturalezas, multinaturalismo (Viveiros de Castro¹⁸).

El mensaje hoy es "hagamos algo con esto porque un día nos va a afectar a nosotros", de nuevo la separación, esto que ocurre en otro lado -el de ellos- un día nos va a llegar a nosotros. Como si la naturaleza fuera un vecino problemático que estuviera esperando que un día se mude. Pero el animismo, que no reconoce esta separación dice esto ya está ocurriendo y no sólo a nosotros, humanos. La idea es abordar, proponer, acercarse en relaciones multiespecies desde todos los espacios desde lo ritual, lo artístico, lo científico, lo político, etc.

El mayor inconveniente para esta propuesta es que para muchos, aceptar a la especie humana como una más, es el equivalente a abandonar un trono, un lugar de poder y distinción ¿Por qué elegir la posición más sacrificada cuando puedo mirar cómodamente desde arriba? La inclusión de intereses no humanos en el regimiento del mundo, intereses que pueden ir en contra de los de nuestra propia especie.

¹⁸ Graham cita oralmente este y otros conceptos de Eduardo Batalha Viveiros de Castro en su discurso. Viveiros de Castro (Río de Janeiro Brasil, 1951) es un antropólogo, investigador en etnología americanista.

Me pareció interesante que Graham toma de anti-ejemplo para su Nuevo Animismo la foto de la Tierra desde el *Apollo 8*¹⁹, el planeta desde afuera, y cuestiona su uso como mascota del afiche ecologista. Que cuando a muchos puede conmover la visión de nuestro pequeño planeta azul y verde e inspirarnos a cuidarlo, a su vez, la imagen plantea que podemos salir de él y verlo desde lejos y -cuestionable desde la realidad física pero convencionalmente- desde arriba.



Esta lectura de la cámara apuntando a la Tierra alejada y pequeña como un ser humano empoderado que tiene la suerte del pequeño planeta en sus manos, me despertó un curioso paralelismo:

Diciembre 24, 1968. Foto tomada desde el Apollo 8 por Bill Anders.

Una imagen publicitaria, boom de los años 70s, de niños pequeños observando pequeñas peceras llenas de lo que parecía gente diminuta de características anfibias. La publicidad pertenecía a los infames *Sea Monkeys*, un "juguete" que se hizo furor con la promesa de vida instantánea, justo después del furor de los habitáculos de hormigas. En Estados Unidos promocionado en revistas de cómics, en Argentina en revistas como *Billiken* o *Anteojito*, captaban a la audiencia fijada, el público infantil.

El "juguete" en sí era un kit que contenía una pecera, un preparador-acondicionador para el agua, un paquete de huevos de *Sea Monkeys* -en realidad *Artemia Salina*-, alimento y una pipeta para suministrar oxígeno. La artemia, un crustáceo que generalmente se cría como alimento para peces, tiene dos tipos de huevos, unos de eclosión inmediata y otros más protegidos que entran en criptobiosis y pueden mantenerse en suspensión hasta que las condiciones se vuelvan aptas para su vida. Esto hacía que los vendedores pudieran poner los huevos en un sobre, en una caja y venderlos por el mundo sin fecha de caducidad. Pero esos son tecnicismos de la cadena de producción, lo que me interesa de este caso es el relato - la ficción- que se armó a su alrededor y los hizo un éxito comercial. Eran vendidos como mascotas instantáneas científicamente creadas sintetizadas en el "polvo mágico" y los afortunados que tuvieran acceso al kit, y por tanto al polvo, podían

¹⁹ Diciembre 24, 1968. [traducc.]Foto tomada desde el Apollo 8 por Bill Anders, esta icónica foto muestra a la Tierra asomando desde más allá del horizonte de la superficie lunar cuando la primer nave espacial tripulada circunnavegó la Luna, con astronautas Anders, Frank Borman y Jim Lovell a bordo. Créditos de imagen: NASA. <https://www.nasa.gov/image-feature/apollo-8-earthrise>

entonces ser creadores de vida. Los Sea Monkeys eran ilustrados como criaturas antropomórficas, generalmente una familia tipo de 4, con todo y accesorios de ropa. Escrito en la descripción del empaque en mayúsculas se podía leer : SO EAGER TO PLEASE - THEY CAN EVEN BE TRAINED! [tan ansiosos de complacer - hasta se los puede entrenar!].



Izquierda: publicidad de hoja completa y formulario de compra (España). Derecha: arriba, *Artemia Salina*; abajo, recorte publicitario color.²⁰

Todo este desvío por las turbias aguas del marketing de los Sea Monkeys, que no es arte, que es una estrategia publicitaria, me interesa en como ejemplo de ficción Antropocentrista-Capitalocentrista, que presenta muy explícitamente la relación hombre-animal en términos de poder. El contexto virtual que se construye alrededor del producto, los animales, es uno que promete a cada niño que podrá ser dueño y señor de su propia colonia. Estos animales a su vez que no interesan por su propia naturaleza sino por las cualidades humanas con que los pintaron, el poder está en regir humanoides y no a los perdedores de la cadena alimenticia. Esta por demás decir que no hay seguridad para animales que quedan en manos en niños de 6 años en adelante, es decir, son tratados como descartables y no llegan casi ni a la categoría de mascota. Además los "científicos" se llevan el mérito de haberlos inventado, como si hubiesen ellos sintetizado las vidas,

²⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/Artemia_salina
<https://twitter.com/Javikinkman/status/1146139557190127617/photo/1>
<https://mangaclassics.mboards.com/825757/13106700-los-monos-marinos/?pag=2>

como si fueran una creación humana. Esta es una sólida construcción antropocentrista donde la división Humanidad-Naturaleza es claramente una de desigualdad de poder. Las artemias son a la vez mercancía, alimento para peces de cría, payasos de circo, creaciones humanas, sirvientes de niños, juguetes descartables, hechas por y para humanos²¹. En relación a temas ya mencionados: Frankenstein, autómatas, el golem. El menor mirando su pequeña pecera de sea monkeys, el camarógrafo filmando la Tierra desde el Apollo 8.

Después de esta inmersión en los años 70s decidí hacer una búsqueda rápida sobre los Sea Monkeys hoy y descubrí que siguen a la venta, con la diferencia que hoy día tienen más competencia , Gluppys, Water Dragons, Sea Monsters. Los elementos del kit son los mismos, la variante es que las versiones modernas, si bien aún se venden con nombres animales fantásticos, eliminaron el elemento antropomórfico, probablemente con la esperanza de que la imagen más espectacular de dragones y monstruos marinos proporcionen más ventas que las aburridas y viejas artemias (cuyo diseño genético es tan exitoso que no han tenido necesidad de cambiar su diseño en millones de años). Si bien el relato cambió en parte, es evidente que la actitud separatista sigue presente. Si esta empresa de crustáceos sigue vendiendo es evidente que los siguen comprando. Y con esto retomamos la pregunta original ¿qué motivos tendríamos para abandonar un camino que nos propicia una posición ventajosa y cambiar a un relato multi-naturalista, multi-especies, de evolución híbrida? Es muy difícil romper con un ciclo que -en lo inmediato- parece ventajoso y cuyas consecuencias sólo podrían alcanzarnos a futuro, y más aún quizás no a nosotros en cuanto individuos en el futuro sino a las generaciones venideras. Es muy difícil romper el paradigma Antropocentrista con siglos de existencia cuando el relato retrata a la humanidad tan heroicamente, un espejo que desdibuja y solo refleja bellezas y grandiosidad.

Un primer inicio de esta respuesta nos lo dieron ya Graham y Latour, naturaleza y sociedad no existen como reinos separados porque no hay sistemas cerrados. Cualquier modificación afectará al todo. Donna Haraway , quien trata arduamente este tema ,dice

²¹ En lo que buscaba los comerciales originales de los Sea Monkeys me encontré con unos videos de *unboxing* [desempaquetado] de una variante de los Sea Monkeys que correspondía a un kit para cuidado de *Triops*, otro tipo de crustáceo de mayor tamaño que las artemias y vendido como "animal prehistórico". Este set parece tener una veta más educativa, aunque es cierto que destaca -falsamente la edad de los triops; porque sí, es cierto que su genética ha variado muy poco en millones de años pero los que vienen en el kit son seres del presente y no viajeros del tiempo que convivieron con los dinosaurios.

Pero, lo curioso fue que el presentador del canal, luego de haber comprado online su primer kit de *triops* y haberlos hecho eclosionar adecuadamente siguiendo las instrucciones le informaron que esa variedad de estaba prohibida en su país por ser peligro de especie invasora. La empresa le dijo que no sabía cómo los había obtenido pero le ofreció resarcirle el error con otro producto y le dijo que debía deshacerse (matar) de los *Triops* que había eclosionado. Link al video:

https://www.youtube.com/watch?v=odFiLvYZIPA&ab_channel=ELMUNDODELASHORMIGAS

"Nada es estéril" (refiriéndose a que todos los seres vivos siempre han existido bañados y en asociación con bacterias y arqueas, aunque no se las vea) todos somos asociados obligados, en riesgo mutuo y nuestra integridad depende de la integridad de los holobionomas²². Los sistemas autopoieticos, que crean y destruyen siempre dentro del mismo sistema en respuesta a perturbaciones externas, no existen en la realidad, sólo los simpoieticos, que son los producidos colectivamente, que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos.

Entonces el motivo principal para cambiar a un relato multinaturalista es la sanación y rehabilitación parcial del planeta que es un tejido en el que estamos enhebrados junto con todo lo demás y en el que todos dependemos de todos, por más que algunas asociaciones sean más visibles, más directas que otras. Qué pasa cuando nuestros asociados perecen. A su vez no es como si no hubiese ya incendios -entre otras catástrofes- nacidas del declive ambiental y fruto de nuestra propia intervención, afectando ya directamente a nuestra especie. Pero hay refugiados humanos y no humanos también. Porque ese parece ser siempre el asunto si nos afecta a los Homo Sapiens o no, pero en realidad toda la vida es una red de dominó. Somos culpables y víctimas.

Respecto de esto último y del por qué de las producciones culturales antropocentristas que detallan las maravillas de nuestra especie, dice Bruno Bettelheim en su libro *Psicoanálisis de los cuentos de Hadas*:

*Está muy extendida la negativa a dejar que los niños sepan que el origen de que muchas cosas vayan mal en la vida se debe a nuestra propia naturaleza; es decir, a la tendencia de los hombres a actuar agresiva asocial e interesadamente, o incluso con ira o ansiedad. Por el contrario queremos que nuestros hijos crean que los hombres son buenos por naturaleza pero los niños saben que ellos no siempre son buenos y, a menudo, cuando lo son, preferirían no serlo.*²³

El discurso del excepcionalismo humano mina nuestra capacidad de imaginar y cuidar otros mundos y repele cualquier idea que implique replegarse, disminuir, limitar. Voy a ejemplificar este último punto con dos relatos, uno que surgió en respuesta al otro.

El Lórax, Dr Seuss (1971), es un cuento corto (hoy también película) ilustrado y en rima para público infantil que busca advertir sobre los peligros de la deforestación desmedida y la avaricia corporativa. Un niño que vive un presente contaminado visita a un personaje

²² Holobioma: bioma, unidad ecológica contenedora de holobiontes. Holobionte: cualquier asociación física entre individuos de diferentes especies por un tiempo considerable de sus vidas.

²³ Bettelheim, Bruno. (1977 de la traducción castellana para España y América). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p.11. Barcelona: CRÍTICA(Grijalbo Mondadori, S.A.).

viejo y huraño *Él-Una-Vez*, cuyo rostro nunca se revela, para que le explique cómo todo llegó a estado tan ruinoso. Este hombre, nos enteramos, fue uno de los primeros magnates que comenzó a cortar árboles y enriquecerse con ellos, pero también nos enteramos que la devastación y los problemas que causó al ambiente no le fueron sorpresa. A cada paso del camino, del avance por el bosque, del agrandamiento de su industria, aparecía el *Lórax* para prevenirle, que sus actos estaban afectando al bosque y eventualmente le afectarían a él. Entonces, a pesar de conocer los efectos no abandonó su empresa. El *Lórax* se define a sí mismo como quien habla por los árboles porque ellos no pueden hablar". Cuando el último árbol cae el *lórax* abandona el lugar dejando tras de sí una piedra con la inscripción "A menos que". El libro finaliza con *Él-una-vez* entregando la última semilla al niño que vino a cuestionarle.

Esta historia, una clara intención de denuncia y de advertencia que sale de la preocupación por la deforestación, fue respondida con otra historia. *TRUAX*, por fonética *TRUE-AX* [La verdadera hacha], es un cuento/panfleto pagado por una empresa manufacturera de pisos de roble. Intentando copiar el estilo de ilustración y escritura del *Lórax* desde un leñador. El puntapié para este relato es *Guardbark*, traducido *guardia-ladrador*, autodefinido como guardia de los árboles y que se interpone entre el *truax* y su tarea de talar. Este personaje-*Guardbark*- es descrito como gritón, alborotador y poco dispuesto a escuchar. Todo el panfleto es básicamente una explicación del *modus operandi* de la industria maderera respecto de cómo se plantan 5 árboles por cada uno que se tala, cómo los árboles jóvenes son mejores, que si bien una parte de la fauna es desplazada con la tala otra nueva llega, etc.

Entonces tenemos dos historias. La primera con un personaje que intercede por los árboles y la segunda que intercede por las compañías madereras. El hecho de que una compañía se sintiera amenazada por una ficción es un punto más de reconocimiento a qué la ficción tiene poder de inferir. Lo segundo es que cada sociedad en cada tiempo y lugar también decide sobre las ficciones, cuales se quedan y apropian y cuales dejan ir. El *lórax* es un libro conocido globalmente y el *truax* no deja de ser una publicación local que no logró extenderse. Yo me enteré porque me estaba interiorizando con el tema pero no es una publicación muy extendida. Para que caiga este enfoque se requiere otra historia igualmente grande; una que abarque todos los aspectos desde el modo de expresarnos, de pensar, la ciencia, el arte, la tecnología, que lo empape todo. Una historia abierta que ofrezca continuidad y reinención, aún sabiendo que no existe una manera simple, fácil e inocente de solucionar todas las dificultades y cultivar el porvenir de un planeta dañado.

b. UNA NUEVA FICCIÓN DE MIRADA HÍBRIDA , DONNA HARAWAY.

La historia naturocultural -cultura y naturaleza unidas- para Ursula K. LeGuin (escritora) es como una bolsa, como contenedora, como recolección. Quien cuenta la historia es alguien que busca las piezas. La historia naturocultural no tiene un héroe creador de mundos, que sale a conquistar, vivir aventuras y luchas para traer el botín; porque ese héroe se apropia de todas las historias que cuenta haciéndose protagonista y dejando a todo lo demás como secundario, extras y utilería. Todo en su camino es obstáculo a sobrepasar o destruir, nunca cultura, nunca engendra. El nuevo relato debe ser compost, reciclaje, que recolecte los pedazos y cree algo nuevo. Crear refugios de elementos que a posteriori puedan servir para hacer algo nuevo, algo posible, concebible, plausible y lógico. Hacerse nuevas preguntas, que llevarán por nuevos senderos.

La SF, Science Fiction [Ciencia Ficción], fabulación especulativa. Donna Haraway la describe no como un género sino una modalidad de atención, una práctica de configuración de mundos. Un modo de diseñar e imaginar alternativas. Esta práctica de imaginación , permite ampliar la mentalidad, suspender las barreras y salirse de los senderos que ya han sido tan caminados que no crece pasto. Esta visita al afuera no es una práctica heroica de conquista sino una de curiosidad, exploración. Importan qué historias creamos para contar otros mundos, qué historias crean mundos y qué mundos crean historias. Encontrar a lo otro ,que no es uno, activamente interesante por sí mismo y es allí, desde el interés donde aparecen las buenas preguntas. Y no sólo desde la relación como humano-observador sino también al revés como observado, no la pasividad del entorno. El guión como actividad compartida.

Esta tarea de creación Haraway la relaciona con el juego de figura de cuerdas, algo dinámico, en cambio constante. Hacer y deshacer, patrones que varían, pensar con el otro.

Este planteo, desde la libertad de la imaginación, de la ficción nos permite dar un paso al costado y explorar otras historias que quizás en la realidad son ideas difíciles de poner en práctica pero que habiéndolas recorrido primero internamente actúan como semilla para la puesta en práctica. A veces las exageraciones fantásticas de dan a la historia la apariencia de verdad psicológica (Bettleheim), mientras que las explicaciones realistas parecen psicológicamente falsas aunque sean ciertas. La ficción desde la propuesta y no desde lo aleccionador, la moraleja, tiene otras riquezas.

"Tanto en los cuentos de hadas como en la vida real, el castigo, o el temor al castigo, sólo evita el crimen en modo relativo. La convicción de que el crimen no resuelve nada es una persuasión mucho más efectiva[...]"²⁴

Con esto no quiero decir que historias de historias más de advertencia, de carácter admonitorio, carezcan de valor. Pero me interesa más para este proyecto obras que tengan más que ver con la propuesta que la denuncia.

Para esto me interesa la propuesta de Donna Haraway, ni política optimista ni quietismo cínico/derrotismo. Reabrir en el fértil terreno de la ficción nuevas prácticas, resistencia, revuelta, reparación y duelo. Esto sin perder de vista que el mundo real no es ideal, no es inocente. No todas las conexiones son siempre igualmente beneficiosas para las dos partes, son patrones de red heterogéneos de ventajas dinámicas. No siempre esperar ser el ganador. Ficción como forraje para alimentar la energía creativa.

La inclusión de nuevas perspectivas, no humanas, como un modo de empatizar y generar parentesco, no como un neo-colonialismo, no una apropiación como recurso estilístico. Poner la narrativa por fuera de los términos habituales humanos.

Chuthuluceno, es el nombre que le asigna Haraway a la era post-Capitaloceno, post Antropoceno. Una era de curación y rehabilitación, de hacer-con, de simpoiesis y no auto-crear. Un espacio-tiempo para aprender. El nombre no tiene que ver con el monstruo de Lovecraft, sino con chtónico como subterráneo, conexiones, rizoma. Sistema colectivo de responsabilidad compartida, post-humanismo.

Haraway termina su libro teórico, *Seguir con el problema*, con una historia de ficción *Camille. Niños y Niñas del compost*. Haraway cuenta en su historia un futuro en decadencia, ella toma mucho interés en resaltar que la recuperación del apocalipsis climático no es la reconstrucción sobre una hoja en blanco, una Tierra en punto cero, sino un reciclaje de ruinas, del comienzo sobre un terreno de fantasmas. En su historia la genética de un porcentaje de bebés es mezclada con la de animales que son especies amenazadas, la mayoría migratorias. Esto también, es parte de cómo la tecnología, el artefacto, lo cyborg, está enhebrado en el tejido de este mundo que plantea. Esto por un plan de acción conocido como las comunidades del Compost. El punto no es la emulación de las habilidades de los animales, sino la empatía por medio de la experimentación visceral del mundo a través de sus sentidos. El relato está contado a través de Camille, uno de muchos individuos genéticamente modificados para estar hibridados con otra

²⁴ Bettelheim, Bruno. (1977 de la traducción castellana para España y América). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p.21. Barcelona: CRÍTICA(Grijalbo Mondadori, S.A.).

especie²⁵. Camille fue emparentada con las mariposas monarca. Los animales no fueron modificados genéticamente y permanecieron como maestros. Híbridos , animales y humanos viven todos juntos. Con el pasar de las generaciones habrá Camille 1, 2,3,4,5. La primera será una fase más exploratoria individual, la siguiente el acompañamiento en la migración el entendimiento de los problemas, más involucrada en resolverlos, la aparición de nuevos rituales, y posteriormente le tocará ver la desaparición y extinción de las mariposas monarca. Camille termina siendo un palabrero de muertos. Destinada como huella física del paso de las monarca por la tierra a recordarlas y enseñar sobre ellas a otros. Con el transcurrir del tiempo a la muerte de las monarca les seguirán la de los organismos más directamente asociados a ellas también.



Geraldine Javier, 2012. Técnica Mixta.²⁶

²⁵ Una historia de tinte similar respecto al tratamiento de la hibridación es el cómic adulto *Sweet Tooth*, en español *Glotón*, de Jeff Lemire. El motor de esta historia es una pandemia que comienza a ser causa de muerte para numerosos humanos que se da a la par con una misteriosa oleada de nacimientos de bebés-animal.

²⁶ Esta obra fue producida en el marco de una residencia de 4 semanas en el Instituto de Impresión de Singapur, *Playing God in an Art Lab* [Jugando a ser Dios en un Laboratorio artístico] y fue utilizada de

Respecto del lugar de Palabrero de muertos como lo explica Haraway. La extinción no se da en un día, es un largo camino por descoser. Debería haber un lugar para la memoria y duelo, una rememoración sostenida porque todos somos parte del tejido. Aprender a vivir en un mundo dañado se trata de aprender a vivir con fantasmas.

Con respecto a este personaje, el palabrero de muertos, cito una obra, *Pompoko* (el título español *La guerra de los mapaches*), una película de Studio Ghibli, de 1994. La historia muestra la unión de varios clanes de tanuki en contra de los humanos que están avanzando sobre sus tierras. Los tanuki, perros-mapache, son mamíferos que en Japón forman parte tanto de lo real como de lo ficcional. El tanuki es un personaje folklórico que lo define su capacidad cambia-formas, glotonería y travesuras. Para mostrar esto la película hace una mezcla de imágenes de archivo reales, dibujo realista y dibujo caricaturizado, todo expuesto como una especie de documental novelado. El tanuki hoy está extinto - no en el mundo - pero sí en Japón. La película si antes era una advertencia, hoy es una memoria de su lugar en el país, tanto en la historia biológica como mítica; junto con las numerosas estatuillas de tanukis que decoran las casas niponas.

c. SELECCIÓN DE OBRAS

c.1. LA COLINA DE WATERSHIP Y EL CONCEPTO DE ANIMALIDAD

Una de las obras que me parece suma varios de los elementos que podrían suponer una buena propuesta de mundo multinaturalista, simpoiético, es *La colina de Watership*; una novela escrita, publicada en 1972, del escritor inglés Richard Adams. Hoy se encuentra adaptada también en otros medios además del escrito, entre los que pude encontrar: película (*Orejas Largas 1978*), serie TV de 1999 con una propuesta más infantil, mini-serie (2018) y una versión radio-teatro de la BBC. La trama relata la historia de supervivencia día a día de un grupo de conejos salvajes que acaban de abandonar su madriguera y están en busca de un nuevo asentamiento. En el camino se toparán con obstáculos tanto naturales como artificiales: máquinas, trenes, autos, cazadores, depredadores silvestres y domésticos; pero también conocerán especies aliadas.

Lo que da pie a la trama es una visión que tiene Quinto, sobre una pradera roja, bañada de sangre. Quinto con su hermano tratan de convencer al resto de la conejera de abandonar

portada para el libro de Donna Haraway *Seguir con el problema*. <https://sfartenthusiast.com/event/sfai-visiting-artists-and-scholars-and-graduate-lecture-series-event-donna-haraway/>

el lugar pero sólo algunos deciden acompañarles, algunos porque sí creen en la profecía y otros por simple descontento con su posición actual, pero la mayoría los desprecia.

Este es nuestro primer encuentro con la diversidad de perspectivas. Ya desde la introducción nosotros como espectadores - y humanos - sabemos que la profecía de Quinto en efecto acontecerá, porque en el prado donde viven hay un cartel - que los conejos no pueden leer - que anuncia la próxima construcción de viviendas en el sitio.

Los conejos se enterarán más adelante en la trama de la masacre de la que se salvaron al escapar. Uno de los supervivientes les contará sobre gases tóxicos, hombres armados y máquinas que empezaron a escavar la tierra, a veces levantándolos con ella, derrumbando túneles, tapando las salidas y enterrándolos vivos. La destrucción de la conejera está escrita casi como un paralelo de invasión alienígena, lo cual es interesante porque por definición alienígena quiere decir que no pertenece al planeta Tierra. La especie humana como alienígena, disociada por completo del planeta, una re-versión del paisajismo romántico, pero donde no son ya figuras humanas viendo a la naturaleza perdida con nostalgia sino seres cyborg que sólo la ven como un recurso a explotar; esto nos retrotrae a la imagen de la Tierra vista pequeña desde el Apollo 8.

Los conejos en la historia tienen su propio vocabulario, su propio sistema de creencias y rituales. A pesar de que el autor busca en muchos aspectos la verosimilitud, estos son conejos ficticiales y no de verdad. Es interesante el planteo de si es correcto el hablar por, en este caso, otra especie. Lo cierto es que no hay manera de hablar realmente desde otra perspectiva que la humana porque esos son los límites de nuestra experiencia tanto en lo mental como en lo físico; creo que hay una diferencia entre asumir y dar algo por hecho (colonizar la experiencia ajena), y la de hacer un trabajo de imaginación informado, aceptándolo como tal, una búsqueda virtual, porque de nuevo, no tenemos la capacidad de vivir la experiencia real de ver desde los ojos de un otro. Richard Adams no es un conejo ni los conejos le han contado de su vida, pero creo que se trata de permitirse una indagación y poder considerar a otra especie distinta de la nuestra como interesante; y también de ver a la especie propia desde otro punto. Me detengo en este punto del hablar por porque ya apareció en el caso del Lórax y aparece también en *Los Perros de la Plaga*(1977), otra novela del autor, así como otras obras que mencionaré más adelante.

Otro punto que me interesa remarcar es la diferencia no sólo entre humanos y conejos, sino entre los conejos mismos según su origen. pongo en contexto:

Los conejos que seguimos eventualmente alcanzan un espacio con comida y relativa seguridad para vivir, la colina de Watership que da nombre al libro; pero hay un problema,

sin conejas²⁷ no hay conejitos y la continuidad del grupo se ve amenazada. Se dividen entonces en busca de conejas que quieran unirse a su partida, un grupo irá a una granja donde avistaron conejas-mascota en unas jaulas y otro grupo irá a una conejera vecina.

Las conejas de granja son mascotas, animales domésticos, y son diferentes tanto en conducta como apariencia. Son una variante de conejo diferente, una variante intervenida por los humanos. La granja en su totalidad actúa como zona de frontera donde lo natural y lo humano se mezclan. Si en las afueras los peligros son los zorros y los halcones en la granja son los perros y los gatos. En la casa los conejos son mascotas cuidadas, alimentadas y queridas. Los conejos con dueño son protegidos, son un bien material, una posesión y los otros -silvestres- son alimañas, alimento y pellejos. Creo que resalta la distinción de cómo - para el antropocentrismo - la naturaleza sólo se acepta en tanto siga las reglas establecidas por nuestra especie. Con ayuda, las conejas escapan de las jaulas y los acompañan de vuelta a la colina, en este trayecto queda en evidencia lo atrofiado de su instinto adaptado a el modo de vida que llevaban, humano-dependiente.



00:51:34, Orejas Largas, película, 1978

El segundo grupo que había partido hacia una conejera vecina se encontrarán con un entorno humanizado pero sin humanos. La conejera vecina, *Efrafa*, tiene un sistema muy similar al de un régimen militar²⁸ donde hay un sistema de rangos, esclavos, torturas, censura, etcétera. De esta porción de la narrativa lo que me interesa es la resignificación del término *animalidad*:

"Bueno, prefiero no decir más sobre el encuentro. Fruttilo hizo todo lo que pudo para ayudarme. Habló muy bien de la decencia y camaradería natural entre animales. 'Los

²⁷ Las conejas son descritas no sólo como nodrizas sino también necesarias arquitectas y excavadoras de los túneles de las madrigueras.

²⁸ En un punto previo de la historia también vemos también una conejera con un sistema similar a un régimen religioso pero me parecía innecesario explicar ambas.

animales no se comportan como hombres -dijo-, si tienen que pelear, pelean; si tienen que matar, matan. Pero no se sientan y se rompen los sesos para inventar maneras de estropear la vida de otras criaturas y herirlas. Tienen dignidad y animalidad." ²⁹

Este término me parece el más importante y que atraviesa toda la pieza. Por definición animalidad es condición o calidad de animal, y coloquialmente implica brutalidad o violencia, brusquedad, incivilizado, indigno. Pero en este contexto el término se resignifica, no tiene una connotación negativa por el contrario. Es una forma de vida, que no es inocente - esto es algo que Donna Haraway también menciona, siempre hay una competencia donde en cada intercambio hay una parte que sale más favorecida que la otra- pero no contiene una maldad sistemática, una crueldad estructural inescapable. Todos tratan de vivir y morir bien.

c.2. KATE CLARK Y EL RECONOCIMIENTO DEL PROPIO INSTINTO

En línea con lo anterior me interesa, en esta deconstrucción y reconstrucción del término animalidad sin connotación negativa, traer también re-significado el concepto de *animalidad humana*. En todo el relato anterior se da por sentada la separación de lo humano y lo natural, los humanos como extraterrestres; pero esa separación es una construcción, las mismas definiciones de humanidad y naturaleza y lo que estas incluyen son una construcción.

Creo que este término de animalidad humana puede explorarse en las obras de Kate Clark; sus esculturas, una mezcla de técnicas que unen el cuerpo real de un animal disecado ³⁰ y una cabeza humana esculpida. Esta cabeza no es un elemento separado sino que está integrada al resto por elementos de la cabeza original del animal (cueros, orejas, cuernos, etcétera); y esta intervención no está disfrazada, por el contrario deja los alfileres que hacen de unión bien expuestos. Patrones animales sobre estructura humana. Los rostros no necesariamente concuerdan con el sexo del animal, ni los rasgos a las etnias que sería más probable encontrar en las zonas cercanas al hábitat origen del espécimen, así un rostro femenino pueden aparecer en el cuerpo de un león y caras de rasgos caucásicos pueden aparecer en animales del continente africano.

²⁹ Adams, Richard. (1975). *La Colina de Watership*, p.216. Dicho por Crateo, uno de los conejos de Watership, tras su escape de Efrafa donde fue tomado prisionero tras ser enviado como mensajero-negociador en invitación a las conejas.

³⁰ Hasta donde pude encontrar las pieles usadas en estas obras no provienen de la cacería ni la autora pide animales específicos sino que los elige de un catálogo de piezas "de segunda" consideradas poco apropiadas para el típico montaje "trofeo", ya sea porque han estado mucho tiempo en frigorífico o han sido agujereadas por los insectos.

El concepto que trabaja a lo largo de sus obras - dice ella misma³¹ - es el reconocimiento de nuestra propia programación consciente civilizada y de nuestros instintos naturales y de los impulsos conflictuados que se generan del choque entre esos dos sistemas - silvestre/civilizado- luchando dentro nuestro. Ella sintetiza a nivel visceral lo humano y animal, y aclara que a pesar que por la propia materia prima, sus obras pueden generar rechazo ella no busca crear criaturas monstruosas, sino empáticas.

Me enteré sobre las obras de esta artista mientras hacía mi investigación sobre los bestiarios. La exhibición de 2019, organizada por el Museo Getty en Los Ángeles, *Book of Beasts, the Bestiary in the Medieval World* [Libro de Bestias. Bestiario en el Mundo Medieval], una muestra que incluía páginas reales de bestiarios medievales y elementos relativos terminaba su recorrido con una obra de esta artista. Intrigada, comencé a buscar más información sobre sus trabajos, visité su web y vi algunas entrevistas, busqué por otro lado notas de periodistas y críticos que no tuvieran relación directa con las muestras, etc. Teniendo en cuenta que acabo de dedicarle un considerable tiempo de averiguaciones y análisis a su obra quizás de la impresión de que me gusta mucho su trabajo pero lo cierto es que aún luego de todo lo leído tengo sentimientos encontrados al respecto y dudé bastante si realmente debía darle mención.

Cuando el concepto en sí me parece muy interesante, la búsqueda de la propia animalidad y el instinto humano, y es lo que destaco, creo que las obras en sí tienen mucha carga contradictoria a nivel técnico y de producción. Voy a destacar algunos a continuación porque me parece pertinente, teniendo en cuenta que hablo de ficción multiespecies.

Lo primero que voy a mencionar es que hay toda una discusión que podría abrirse, aunque excedería lo que concierne a esta tesis, sobre la utilización de restos animales - muchos exóticos - por más que sean "de descarte"- en el arte, y si acaso no es eso alimentar el mercado de animales trofeo. Muchas especies que están por fuera del circuito de animales para alimento y abrigo, es decir que serían muertos únicamente con función decorativa/artística, artículos de lujo. Sería hipócrita decir que los animales y otros seres vivos como recurso son una novedad, han sido por mucho tiempo materia prima para el arte: pinceles de pelo de marta, lana para los telares, secreciones de *Kerria Lacca* para la goma laca, madera para las paletas, gusanos de seda, flores para pigmentos, etcétera. Es cierto que para la obtención de varios de estos productos no hace falta tomar la vida del animal o es un trabajo a la par con otras industrias. La diferencia entonces, en los trabajos de Clark, radicaría en su uso es explícito. No tengo acceso a los catálogos que utilizó Clark, sí puedo decir que en todos los artículos que leí sobre sus muestras aclaran que no utiliza

³¹ Clark, Kate (2017) *Artist's Statement*. En [kateclark.com](https://www.kateclark.com) página oficial de la artista. <https://www.kateclark.com/artist-statement>

pieles provenientes de cacería y navegando un poco más allá hay taxidermistas explicando que muchas pieles también provienen de zoológicos y reservas donde los animales murieron de forma natural. Queda abierta la pregunta de si el arte de un mundo multiespecies pudiera/debiera tener elementos de origen animal, y si es así de qué manera.

Clark ante la pregunta de por qué la utilización de materiales naturales originales contesta que los materiales sintéticos no podrían expresar adecuadamente la idea, transmitir lo que ella busca decir. Sin embargo, el primer problema que esto plantea es que, la mitad de la obra en términos legales, no tiene otra opción que ser artificial, puesto que la cabeza humana montada sobre los hombros de las finadas criaturas no puede ser real (o al menos no fácilmente); porque ante la ley los humanos y los animales no son iguales³², incluso después de muertos. Por lo tanto aún cuando las cabezas son de arcilla, un material no sintetizado en un laboratorio, y que se les haya cosido elementos del animal origen, las cabezas son artificiales.

Respecto a la reacción visceral que dice buscar y que ella misma a veces tiene, creo que es una reacción general a la taxidermia, tomo una cita de un libro de ficción que creo expresa bien la sensación:



Kate Clark, *Un Pequeño Disturbio*, 2008

*"Subí por las escaleras y llegué a una sala llena de huesos, muchos, muchos huesos, limpios y dispuestos en orden, de pie como si estuvieran vivos, dando formas a animales, todos inmóviles, en hileras, sólo los huesos."*³³

Estas obras están hechas con cadáveres, con cuerpos reconocibles de animales en gestos que los simulan vivos. La utilización del recurso animal no está disfrazada, vemos los cuerpos enteramente, es muy diferente de la utilización de cuero por ejemplo donde encontramos el material en un estado más disociado del origen. Además, el animal -que

³² Respecto de este punto. Me parece interesante mencionar el caso de Sandra, una orangutana del Zoológico de Buenos Aires- hoy Eco-Parque- que fue el primer animal en el mundo en ser declarado persona no humana, ser sintiente y sujeto de derechos en 2015. También el caso de Ecuador que declara que a la Naturaleza como sujeto de derechos en 2008 y Bolivia en 2019.

³³ *LionBoy: La caza, 1era ed.* Zizou Corder. Buenos Aires, Editorial Planeta, 2004. Título original *LionBoy: The Chase*. Este extracto de una ficción infantil-juvenil son las descripciones de un presuroso *Smilodon Fatalis* (más conocido como tigre Dientes de Sable), que no ha visto más que el interior del laboratorio en que fue clonado, que en su escape ve una de las salas del museo sobre el que el laboratorio se instala.

está muerto- no está desplomado en el suelo sino de pie. Lo enervante de las taxidermias "puras" o híbridas como las de Clark está en ese choque mental que genera un cuerpo real posicionado como en movimiento pero que sabemos muerto. No sé si era intención de la autora pero de todas maneras creo que ese bucle tiene un cierre poético, planteando si ese hombre-animal está extinto y por eso tiene esa exposición como de criatura prehistórica en museo de historia natural.

Respecto de este último punto de exposición de restos humanos. La exhibición *Bodies* [Cuerpos], abierta al público por primera vez en Tampa, Florida en 2005, es una exposición itinerante de cuerpos humanos enteros u órganos preservados mediante un proceso denominado plastinación para evitar la putrefacción. Auspiciada como el único modo de acercar a las personas a la anatomía humana invisible fuera del aula de medicina. Apartando si la finalidad de la muestra era verdaderamente instructiva o curiosidad macabra fue (y es porque sigue vigente) cuestionada en numerosos países, muchos de ellos donde se prohibió enteramente por no tener la correcta documentación. Los cadáveres - entregados por la policía de Dalian, China- aseguran que son personas sin familia que reclame sus restos. Averiguaciones en secreto por parte de documentalistas que seguían el mercado negro de restos humanos en China asegura que el recorrido no es tan pulcro y que la mayoría son provenientes de los condenados a muerte de las cárceles del lugar que además nunca prestaron su consentimiento para la exhibición post-mortem. El proceso de plastinación, por motivos técnicos sólo puede hacerse dentro de las primeras 48 hs, de fallecida la persona motivo por el cual se hace en el mismo en el país de origen de los sujetos. La *Universidad Médica de Dalian Plastinación Co., Ltd.*³⁴ tiene un catálogo de muestras humanas en línea. Mi desvío por esta exhibición y las controversias que levantó tiene que ver con que, al igual que el trabajo de Clark, expone restos cadavéricos comprados de catálogo; pero por estos restos ser de origen humano las documentaciones y permisos son diferentes. La sola idea de humanos -incluso muertos- siendo tratados como animales horroriza, los humanos volviéndose *especímenes*³⁵. Esto aplica a los aborígenes que fueron llevados a Europa a ser mostrados vivos en museos europeos, expuestos como estatuas vivientes en "hábitats" recreados. Los expositores recreaban porciones de su entorno y modo de vida y les llamaban hábitat, como si estuvieran describiendo un animal de libro. Primero separándose ellos mismos del reino animal, y segundo, utilizando el término animalidad negativa y peyorativamente calificando a los aborígenes de ser "menos humanos". También aplica a los circos de fenómenos.

³⁴ <https://porladignidadhumana.org/es/>

³⁵ En biología, *especimen* es aquel individuo o parte de un individuo que se toma como muestra.

Otra cuestión respecto de los materiales de confección son los ojos, lo más evidentemente sintético, por su textura y su color, son casi lo que más termina por destacar en las piezas. Los animales, cuyos cuerpos están adaptados para camuflarse con el entorno natural, tienen colores tierras, grises, negros y blancos que chocan fuertemente con los ojos falsos mucho más vibrantes, algunos incluso de colores artificiales. Los rostros son sin duda el punto focal de su obra que observa de vuelta al espectador.

Relacionado a esto y para cerrar voy a mencionar detalles de la escultura en sí, el montaje y mis pensamientos finales. Uno de los motores que comenta la artista comenzaron su proyecto híbrido fueron lecturas sobre la evolución de la expresión humana, como la morfología de nuestros rostros cambió para hacernos más expresivos, sin embargo me parece que es un recurso no muy explotado, las caras no sonrían ni fruncen el ceño, los ojos siempre miran hacia adelante, las fosas nasales nunca se dilatan. Los ojos miran al frente y no parecen mostrar más emociones que quizás la concentración.

Mi intención no es traer a Kate Clark para difamar su obra. Personalmente, a pesar de que tenga muchos sentimientos encontrados y no terminando de estar cómoda con la materialización, me parece que abre muchos interrogantes y la traje porque me parece que tiene una visión más introspectiva.

Hasta el momento analicé, en distintos lugares y momentos cómo la humanidad veía a la naturaleza, cuál era su posición respecto de ella, si estaba o se consideraba integrada en ella, pero me parecía interesante la perspectiva contraria: ¿Cómo pasa la naturaleza por el sujeto? ¿Qué ocurre cuando el mundo natural no es algo externo que recorreremos sino que es algo que también nos recorre por dentro? ¿Cuáles son los beneficios-pérdidas que conlleva nuestro proceso -como especie- de auto-domesticación? De nuevo, los paisajistas románticos mirando con añoranza el paisaje virgen de la civilización humana del que no creen puedan ya formar parte. La solución no es la jerarquía sino el balance de esos impulsos. Lo que me interesa no es el abandono de todo lo construido y el retorno a lo salvaje, pero sí el detenerse y el considerar la pérdida que implica la cancelación e invalidación de esas pulsiones, de darles la calificación de "bajos instintos". La demonización y separación de todo lo no humanamente controlado. Nuestra propia domesticación.

Por definición domesticación, del latín *domesticus* significa 'perteneciente a la casa'; y es resultado de una relación sostenida multi-generacionalmente, en la que un ser vivo asume un grado significativo de influencia sobre la reproducción y cuidado de otro organismo; esto con el fin de asegurar un suministro más predecible de un recurso de interés para sí, y a través de la cual, el organismo asociado gana ventaja sobre los individuos que permanecen fuera de esta relación. La domesticación es el proceso por el

cual una población de una determinada especie animal o vegetal pierde, adquiere o desarrolla ciertos caracteres morfológicos, fisiológicos o de comportamiento- que son heredables- y que son el resultado de una interacción prolongada y de una selección artificial por parte del ser humano o una selección natural adaptativa a la convivencia con él. Recordemos las conejas de granja, diferentes en apariencia y conducta de los conejos salvajes y también el trato de preferencia por los granjeros.

Pero ¿cómo se aplica a la humanidad? El humano domesticado es el humano adaptado física y conductualmente sólo al mundo humano. El humano controlando al humano mismo para asegurar su superioridad y ventaja respecto del resto de los organismos, pero a la vez perdiendo su propia capacidad de supervivencia en entornos no adaptados. Evalué anteriormente mucho de lo que el antropocentrismo le hace al resto de las especies como si no fuéramos una, como si pudiéramos salir desafectados del sistema.

Lo primero que se me vino a la mente luego de ver el trabajo de Clark fue la novela de La Isla del Dr. Moreau, una historia de ciencia ficción escrita por H.G. Wells en 1896, Reino Unido. Resumidamente, Edward Prendick, el protagonista, naufraga y en su desventura es levantado de las aguas por un barco que está llevando una carga de animales a la isla que da nombre a la historia. Allí, en su obligada estadía (pues no consigue que lo lleven de vuelta a su destino original), descubre que el Dr. Moreau, científico-investigador y dueño del lugar, y su asistente Montgomery están realizando operaciones sobre animales vivos.

Estas intervenciones quirúrgicas son lo que se llama vivisección, modificaciones sobre el animal vivo - proceso obviamente muy doloroso- y en este caso se están haciendo con intención de humanizar - literalmente - a los animales.

Todos los hombres-bestia son criados desde su "renacer" quirúrgico como proto-hombres ³⁶para adorar al doctor Moreau, una figura paternal a quien temen como a un dios y predicen La Ley que él les ha enseñado, que es básicamente la civilidad: no cazar, no andar sin ropas, etc.

Eventualmente un hombre-leopardo caza a un conejo, ruptura de "la más sagrada de las reglas" y de ahí en adelante una tras otra se van rompiendo todas las normas, el instinto supera todo, doctor y ayudante son muertos y progresivamente las criaturas van

³⁶Los biotipos y la conducta de los hombres bestia se corresponde con los animales de los cuales se originan. El perro, animal doméstico, por ejemplo muestra ser hasta último momento el más calmado, más sumiso y obediente.

regresando a su estado natural. Edward logra salvarse y permanece en la isla hasta que cae en suerte y es recogido por un buque. En ese tiempo de espera se vale de sus habilidades de hombre: usa las armas que quedan, el fuego que las criaturas olvidan como hacer y otras herramientas, pero también aprende de los animales para sobrevivir.

De vuelta en Inglaterra, se encuentra incómodo viviendo entre otros seres humanos, porque tiene la sospecha irracional de que todos ellos son hombres-bestia en peligro de repentinas y violentas regresiones al animalismo y se va entonces, a vivir en soledad.



Póster de película, 1977, adaptación del libro *La Isla del Dr. Moreau*. La imagen fue también usada como portada para el libro de la editorial Pan Macmillan, Reino Unido.

La primer relación que me vino entre *La Isla del Dr. Moreau* y la obra Clark fue el modo de creación de los híbridos, que no es la versión contemporánea de la modificación genética como *Camille*³⁷, sino la del bisturí, con la diferencia de que Clark trabaja sobre animales muertos. La segunda similitud es el orden: es al animal al que se le suman rasgos humanos, no al revés. El concepto es opuesto: Moreau quiere que los animales se vuelvan hombres para así él volverse Dios, en su escala de valor antropocentrista subirlos a todos un escalón para ascender él mismo; mientras que Clark habla en cierto modo de una parte de retorno a lo animal, a lo animal propio, al estado silvestre homínido.

Creo que también hay un trabajo de imaginación por hacer respecto a cómo se vería este humano que retiene parte de su naturaleza, tanto Wells como Clark recurren a otras especies para esbozar la animalidad humana.

³⁷ Recordatorio: *Camille*, nombre del híbrido humano-mariposa monarca del universo ficcional creado por Donna Haraway en su cuento del mismo nombre incluido en su libro *Seguir con el problema*.

En ambos casos la vista de los híbridos es visceral, de reacción fuerte. La reacción del protagonista en la isla es claramente negativa³⁸, los individuos le generan repulsión en aspecto y comportamiento, pero la experiencia le abre los ojos y empieza a ver a su regreso que en el mundo civilizado esas pulsiones están presentes de todos modos, una animalidad interna, latente, incluso en él mismo. Pero esta animalidad es para él una bestia rabiosa, hostil, sin pudor ni decoro, una amenaza al ideal de humano civilizado, que no se puede erradicar. Clark por el contrario nos presenta una obra para re-encontrarnos en los animales, para vernos cómo animales, no en situación de conflicto.

c.3. PATRICIA PICCINI, THE ROOKIE. EVOLUCION ARTIFICIAL Y RESPONSABILIDAD

La siguiente obra me interesa como forma de retomar la visión de Haraway de pensar el futuro como continuidad del presente; y es que sería raro pensarlo como un momento aislado del pasado porque no existe la posibilidad de empezar de cero.

Elegí la obra de Patricia Piccini porque es una de las propuestas artísticas que me parece plantea un cómo seguimos que, si bien es una fabulación, habla del cómo sería un futuro según apreciaciones del presente, sin caer en la versión idealista de una tecnología mesiánica de salvación ni uno apocalíptico donde lo ha destruido todo.

Cuestiona nuestro dominio y responsabilidad sobre la naturaleza, sin ignorar el papel de la tecnología en esto. Sus obras, creadas con materiales sintéticos, incluyen criaturas híbridas de humano, animal y tecnología. Haraway les diría *cyborgs*, no porque como nos ha enseñado el cine tengan necesariamente alguna prótesis tecnológica, sino porque la tecnología estuvo implicada en su concepción. Las uñas, pelos, ojos, las venas bajo la piel son reproducidas con elaborado realismo para imitar las texturas orgánicas, las formas y los movimientos del tejido vivo.

³⁸ Como nota de color o comentario de interés. En la serie de dibujos animados Los Simpsons, el especial anual de terror *Casa del Horror XIII* (año 2002) se hace una parodia de la novela. La familia Simpson va engañadamente de vacaciones a "La Isla del Dr. Hibbert" donde se están realizando experimentos ilegales, pero al revés de la novela, son los humanos que son transformados en animales. Uno a uno los miembros de la familia pasan por las manos del doctor y a su vez se encuentran con numerosos ciudadanos de Springfield que pasaron por lo mismo y ahora también son híbridos. Pero en diferencia de Edward Prendick quien es atormentado por la sola idea de la posibilidad de "regresión al estado bestial", en los Simpsons todos los transformados se muestran felices de poder abandonar los estudios, el trabajo y el pudor, aún a costa de las ventajas/desventajas de su especie en la cadena alimenticia. Por supuesto, esto viene acompañado de un juego cómico que implica que los personajes tienen la creencia de que la vida animal es todo vagancia y la vida fácil y sin preocupaciones. Pero no deja de ser interesante ver la relectura de, aun en tono de ficción humorística, la visión de rutina civilizada como asfixiante. El precio de la propia domesticación.

Más de avanzada que las bestias del Doctor Moreau y Frankenstein, no son quimeras quirúrgicas de seres vivos existentes, en este caso, sus criaturas son hijas de una ficcional ingeniería genética de avanzada. No se ven hostiles, son algo entre mascotas y animales de laboratorio. Esto se refuerza por escenas montadas de las criaturas interactuando con esculturas humanas (de talla real) con normalidad y aire de cotidianeidad. En cierto modo podría considerarse realismo mágico, porque los protagonistas aceptan estos seres fantásticos como parte de su cotidianeidad sin vueltas, no se sorprenden al verles. La palabra mágico con pinzas en Piccini, es ciencia futurista no magia.

Me interesa una obra en particular: *The Rookie* [El Novato], de 2015. La escultura es una fusión de silicona, fibra de vidrio y cabello humano; una criatura que es una parte bebé, una parte insecto y otra parte objeto. Cara y extremidades son las de un infante, el cuerpo es en comparación un gran volumen bulboso que se asemeja a una oruga-larva; y la espalda parece recubierta por una segunda piel semejante a un caparazón. Esta especie de exoesqueleto tiene protuberancias cilíndricas que la recorren en dos filas paralelas y que recuerdan a los tapones de botines. La mirada tierna, la piel sonrosada, la pose vulnerable e indefensa que parece pretender incitar la compasión choca fuertemente con la espalda de piel más curtida, rígida, velluda y manchada.

Piccini dice que hace esta obra pensando en las populares mascotas conocidas como *minipig*, *micropig* o cerdos miniatura, que son una variedad de cerdo doméstico modificado para tener tamaños pequeños³⁹. Esto da al micropig la categoría de mascota "genéticamente personalizada" o "genéticamente a pedido". En realidad esto responde a cualquier ser vivo de orden doméstico⁴⁰ obtenido por selección artificial sólo que a una escala, velocidad y especificidad mucho mayor. Y como toda especie de interés para el humano entra en su red de protección, es decir, nuestra preferencia le dan una ventaja evolutiva - que es numérica, no de calidad de vida- sobre otras.

³⁹ En un principio fueron utilizados para la experimentación y la investigación y posteriormente se popularizaron como animales de compañía o mascotas. Son conocidos numerosos problemas congénitos por los altos niveles de endogamia y la mala práctica alimentaria intencionada por los criadores para que alcancen las tallas deseadas. Además de la publicidad engañosa que suele vender la imagen juvenil dejando a los futuros compradores con la idea de que el cerdito nunca superaría la talla de un perro chico.

⁴⁰ Recordar siempre que la domesticación es un proceso genético. Un león criado en una casa, que aprende a vivir en una casa es un animal salvaje criado en cautiverio, sigue siendo salvaje. Por crianza puede haber aprendido a manejarse en un espacio no natural, pero eso no implica que haya dejado de ser salvaje.



The Rookie, 2015, Patricia Piccini, escultura. Materiales: silicona, fibra de vidrio, pelo humano, 48x65x46 cm.

La "adorabilidad", el aspecto indefenso, cobra un valor adaptativo que en la naturaleza quizás sería neutro o negativo. Entonces la selección artificial da lugar al proceso de evolución artificial, y como toda evolución tiene que ver con la adaptabilidad a un medio. *The Rookie* copia su entorno de acción así como los fósidos (los bichos palo, los insectos hoja); sólo que su entorno -hábitat- es el humano, se camufla con los zapatos tirados en el piso. *The Rookie*, al igual que los minipig, poco preparado para la supervivencia en competencia con los animales silvestres en su propio territorio, asegura su continuidad salvando sus carencias en defensa y ataque con un nuevo valor, la adorabilidad, que solo funciona en antroposfera, pero no es por eso menos efectiva.

Mi interés por esta obra por sobre otras es que creo que es de las que más muestra nuestro nivel de dominio e influencia como especie sin ser una narrativa distópica. *The Rookie* no es un experimento que salió mal, sino todo lo contrario, es exactamente lo que se buscaba. Creo que el espanto o la incomodidad viene no sólo desde lo grotesco, sino desde la tamaña responsabilidad que implica ese poder de cambio, ese estar al volante. Especies que evolucionan en base a los entornos humanizados, porque la humanidad ha avanzado sobre sus hábitats y se han vuelto completamente dependientes de nosotros. Y el nivel de influencia sólo crece si pensamos no sólo en la posibilidad de modificar una especie a pedido, sino que nosotros cubriríamos todas las necesidades de esa nueva especie a partir de otras: su alimento, su espacio, sus medicinas, todo en una línea evolutiva paralela y favorecida sobre las especies salvajes. La simbiosis con la raza humana parece ser en el mundo la apuesta más segura, puesto que nuestra especie es la magnate de los recursos. Qué ocurre cuando en vez de considerar a la naturaleza madre, la consideramos hija.

CAPÍTULO 3. CHIMÆRA MUNDI

a. ANTECEDENTES EN PROYECTUALES

A lo largo de mis proyectuales exploré varias temáticas y medios. Pero, entre todos, fueron el primero y el último los que más anticipan al foco de esta tesis.

En mi primer proyectual, *Monstruos en la Historia*⁴¹, exploré la relación entre monstruos y el lugar-momento donde surgieron. El trabajo en sí era un documento flash interactivo que mostraba una línea de tiempo donde un puñado de años elegidos por mí figuraban como puntos clickeables. Cada año se correspondía con un monstruo; desde Frankenstein en 1818, a los *zombies*, la actualidad en 2015. El hacer click, conducía a una pequeña animación en *loop* (cíclica) del monstruo, acompañada de un texto que detallaba mis averiguaciones sobre el contexto histórico. La idea era relacionar las morfologías y poderes de los monstruos con los problemas y dificultades que atravesaban los espectadores y creadores en el tiempo y espacio en que surgieron. Es decir, ver qué nos comunicaban esas ficciones sobre aquellos tiempos.



Monstruos en la Historia. Leila Rosano (2015). Materia: Proyectual 1. Directora: Anahí Cáceres. Documento flash interactivo. Izquierda: primer pantalla, línea de tiempo. Derecha: siguiendo el enlace a 1945, acceso a pantalla titulada *Era Atómica*.

Un ejemplo de esta línea es *Gojira* ó conocido también por su traducción americana *Godzilla, rey de los monstruos* que fue un éxito de taquilla lanzado en 1954, en un Japón recientemente post-bomba atómica. Godzilla, una inmensa bestia radioactiva que aparece desde las aguas, destruye la ciudad además de irradiarla y luego se sumerge de nuevo en las profundidades. Godzilla como película, como producción cultural, como experiencia, es re-vivir la catástrofe de la bomba, en la seguridad de la butaca. Distanciamiento, y a la vez inmersión. Las lecturas variarán, la que pudieron tener los japoneses que veían la película y el resto del mundo en ese momento, o los mismos japoneses, pero hoy en día. Así también, junto con *Gojira* aparecieron un número de películas de animales mutantes

⁴¹ <https://catedracaceresproyectual.wordpress.com/leila-rosano/>

gigantes, estos animales tornados monstruo eran siempre producto de estar en la cercanía de las zonas de pruebas nucleares. Esto podría evaluarse en correlación directa con los problemas reales que empezaron a experimentar las personas que iban a hacer avistamiento de estas pruebas.

Este fue uno de mis primeros trabajos de análisis y reunión de ficción con la realidad. Para este proyecto yo no cree ficciones propias sino que hice una relectura de un número acotado de narrativas preexistentes. La ficción en este caso, más que presentarse como una propuesta, es un modo seguro de atravesar horrores o un espacio de relectura de acontecimientos, un modo de canalización de emociones individuales y colectivas.

A su vez, también la ficción puede ser un modo de plantear preguntas e invitar a los espectadores a hacérselas. En la misma línea de tiempo, por ejemplo; en 1975, año de la primer conferencia de recombinación genética, hubo un surgimiento de películas tanto de animales tornados monstruos sedientos de sangre, como de animales mezclados con ADN humano, también incluso de personas clonadas ilegalmente. Entonces, es el planteo de las posibilidades de esta nueva tecnología y a la vez de la incertidumbre. En la ficción se evalúan con mayor y menor rigor científico los desenlaces posibles, los cuestionamientos éticos y políticos de la nueva realidad ¿Cómo sigue el mundo de ahora en adelante tras este nuevo descubrimiento? Es el tema que, en el capítulo anterior, plantea Patricia Piccini con *The Rookie* en la contemporaneidad.

Otro antecedente proyectual es *Reconstrucción científica de una narrativa fantástica*⁴², el último, cursado en 2018. Quizás un prototipo, una versión primigenia de lo que hoy me ocupa. La premisa de la que parte este trabajo es la idea de recrear una bestia imaginaria del modo más verosímil y orgánico posible, siendo la imagen final una representación tridimensional realista, que visualmente pareciese de carne y hueso, que pudiera pasar por un habitante de la Tierra. Un ser ficcional y estructuralmente creíble, al menos en forma.

La apariencia final de la criatura estaría definida por la síntesis de dos fuentes. La primera, una serie de imágenes “encontradas”, registro de una cultura "extinta", las gente de los valles de *Kuip*. Las comillas son porque esta comunidad es enteramente inventada, así como los *Valles de Kuip* donde decidí ubicarla; y no tiene mayor base, o al menos no intencional, en ninguna civilización en particular. A continuación, el relato sobre esta criatura fantástica:

⁴² <https://catedracaceresuna.wordpress.com/leila-rosano-2/>

Kuiperkas, hijas de los cometas

Son animales nocturnos de cuerpos fuertes y resistentes, sus patas delanteras son zarpas y las traseras cascós. Son silenciosas y del color del humo por lo que es raro que alguien pueda distinguirlos en la noche. Pero si uno tiene la suerte de divisar una de día, podrá ver que no son realmente negras sino iridiscentes y que la luz refleja miles de colores en su pelaje, como petróleo en agua, como la superficie de una burbuja.

Sus apariciones son fugaces puesto que el sol las desgasta y le huyen. Es fácil sin embargo seguirles el rastro, porque dejan tras de sí, caminos de polvo y hielo.

Los hombres les temen sí, a pesar de no ser sus presas más comunes, pero admiran su belleza y ferocidad. La gente de los valles de Kuip mezcla cenizas y piedras preciosas en estatuillas de kuiperkas que colocan como amuleto protector en sus casas mirando hacia la puerta para que velen su sueño.

La inspiración para esta narrativa fue este dato: "Los cometas provienen principalmente de dos lugares, la nube de Oort, situada entre 50 000 y 100 000 UA del Sol, y el cinturón de Kuiper, localizado más allá de la órbita de Neptuno."⁴³



Kuiperka. Leila Rosano (2018). Materia: Proyectual 3. Directora: Anahí Cáceres. Vistas modelo 3D. De izquierda a derecha: detalle de cabeza, tres cuartos cuerpo entero (perfil izquierdo), y vista de arriba.

Las Kuiperkas son entonces en esencia cometas hechos carne y toda su historia y fisonomía la basa en ellos. El motivo por el que elegí los cometas, es porque luego de decidir que la cultura viviría en un valle, entre montañas, se me ocurrió que para escapar de la monotonía sólo quedaría mirar hacia arriba. Dije que este trabajo era un prototipo del presente y en parte tiene que ver con esto. Era la primera vez que me interiorizaba con la creación de una criatura con su contexto, con una narrativa que ahonde sobre su especie. Por otro lado en este trabajo la ficción es más llevada desde lo lúdico y desde los intereses individuales que con un planteo ético, preguntas o propuestas.

⁴³ <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Cometa&oldid=145214813>

El proyecto se llama *Reconstrucción científica de una narrativa fantástica*. Hay entonces, una segunda fuente que me propuse para definir la apariencia de la criatura, la adaptación biológica. Decidido el entorno de la criatura (espacio geográfico real), zonas de valles y montañas, toda su anatomía debería mostrarse adecuada, adaptada a ese hábitat. Así como los dibujantes científicos se ayudan de los paleontólogos para ilustrar dinosaurios, ó, como los relatores de evolución especulativa que mencionaba en el capítulo anterior se valen de los conocimientos de biología evolutiva y los extrapolan al futuro ; yo me iba a basar en la fisonomía de animales pertenecientes a esos biomas para recrear a la *kuiperka*.

b. OBRA PROPIA

Híbrido, multi-especies, quimera, simbiosis, propuesta, reciclaje, re-utilización, restauración, continuidad, cíclico, transferencia.

<https://youtu.be/UJbJcFXIEyq>

https://www.instagram.com/reel/CvczldlL2-5/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==



MEDIOS

Corto animado 2D, tradicional.

PREMISA

Momentos varios a lo largo de un día en una Tierra ficcionalizada, pensada desde una perspectiva futura multiespecies. Esta Tierra como continuación del planeta tal como es hoy.

SOPORTES

La animación es tradicional en tanto es cuadro a cuadro, la neo-versión del trabajo en celuloide. Me parece que la elección de la animación tradicional por sobre la animación por computador, es más coherente con la intención del relato. El trazo es más orgánico con el lápiz, aún si es sobre una tableta digitalizadora en lugar del papel. La animación por *motion*, animación digital, permite darle recorridos y velocidades a objetos insertando los parámetros en el programa de edición; evitando así el error humano, dando más fluidez y evitando deformaciones entre cuadros. Este segundo tipo de animación, más limpio, me parecía que atentaba un poco contra la impronta y la huella propia, errores incluidos.

El mundo multiespecies es *cyborg*, incluye las nuevas tecnologías, pero no toma la última tecnología como necesariamente la mejor. El 3D no es mejor que el 2D porque haya sido posterior, y el 2D directo por computador no es mejor que el celuloide.

El motivo de elegir animación y no material filmado tiene que ver con que considero que el dibujo no trata de engañar al ojo presentando algo como real. Permite un ingreso a este mundo ficcional entendiéndolo como tal, es la experiencia interior real de los espectadores y el creador.

¿Por qué animación y no imágenes estáticas? Para animar, ya sea un individuo o un objeto, es necesario conocer sobre los distintos tipos de movimientos. Necesito ver un caballo en acción para poder animar un caballo. No sólo su locomoción -caminata, trote, galope- sino también en que pose duerme, de qué manera se rasca, encabritado, asustado, incluso como parpadea. Por supuesto, la animación es ficción, y si lo que requiere la narración es que el caballo cante y baile, entonces eso es lo que va a hacer. Para esto ya hacen falta dos conocimientos, el de los pasos de baile en sí y como adaptarlo a las articulaciones y movimientos que permite el cuerpo equino. Animar es un trabajo de permanente investigación e imaginación.

No sólo se limita a estudios de movimiento de los seres vivos como tal sino que podemos encontrarnos teniendo que animar un elefante de arena o un tigre de fuego o un ave de agua. Para esto habría que ver arena en movimiento (cómo las partículas se mueven entre los dedos, cómo se mueven con el viento, en estado seco y húmedo), distintos tipos de llamas -velas, antorchas, fogatas, lanzallamas, de todo tipo-, y cómo es el fluir del agua, si son arroyos tranquilos, ríos caudalosos o mareas fuertes. Es un estudio de posibilidades y selección que varía según la intención; y todo esto, aplicado luego sobre el movimiento del animal. También se podría aplicar a elementos fuera del mundo vivo, un cubo podría tal vez comportarse como un fluido, un triangulo como llamas. Pero lograr estos resultados requiere un estudio más allá de la observación superficial.

Personalmente siento que la animación necesita de una internalización mayor que la imagen fija, porque no es solo la imagen sino su movimiento. Va más allá del retrato. La misma palabra animar, quiere decir dar vida, dar *ánima*, no del modo visceral en qué el Dr. Frankenstein le da vida a su creación, sino que a diferencia de la imagen única, exige una interiorización mayor, no sólo se diseña y se suelta al mundo, sino que hay que ayudarlo a moverse, como darle cuerda.

En mi caso, las criaturas híbridas, hacen que tenga que investigar y combinar movimientos. Las raíces se vuelven patas, los pétalos orejas, los cuerpos se secan y marchitan como flora. Lo botánico y lo zoológico se enhebran, desde adentro hacia afuera, no la simple relación de la cadena alimenticia. Las cosas no son interesantes en sí, los relatos las hacen interesantes.

"No importa cuántas veces digas lo que sea que quieras decir, si no lográs que antes, el propio lector, se haga la pregunta, la magia no funciona." - dice Samanta Schweblin (escritora) en la inauguración del Foro Internacional por el Fomento del Libro y la Lectura de Chaco.⁴⁴

GERMEN DEL PROYECTO

La base de este proyecto está en un pequeño experimento personal que me propuse sin ningún fin artístico. Planté algunas semillas de girasol -pipas- por simple curiosidad de ver su crecimiento. Plantar era una tarea con la que apenas había rozado codos pero pude ahondar desde el comienzo de la cuarentena.

Viviendo en la ciudad, los girasoles grandes, de metros de altura no decorativos, me resultan extraños y llamativos, algo que relaciono más al paisaje de ruta, los campos desde las ventanas de los vehículos, el entorno rural, que con mi casa.

La idea me vino de pronto, mientras guardaba unas semillas que había comprado para comer. Estas pipas que terminé plantando entonces no habían sido cultivadas con el fin que yo les terminé dando. Casi todas germinaron, pero no todas crecieron bien; algunas se estancaron, muchas asumo, maltratadas en el vaivén del traslado o el ajetreo de cuando fueron peladas, parte del circuito de la industria alimentaria. Las que vi en mejor estado, fueron las que pasé a macetas, y de ahí, continúe con el seguimiento.

⁴⁴ Samanta Schweblin ,27 Agosto 2022, inauguración Foro Internacional por el Fomento del libro y la Lectura de Chaco (transcripción *infobae*).Ella da crédito también por esta frase a su profesora Liliana Hecker. <https://www.infobae.com/cultura/2022/08/25/samanta-schweblin-inauguro-el-foro-internacional-por-el-fomento-del-libro-y-la-lectura-de-chaco/>

Por primera vez vi el ciclo de formación de las pipas y me sorprendí de mi ignorancia. Algo tan común como las pipas y yo no tenía ni la menor idea como llegaban a ser, conocía los girasoles sí y conocía las semillas, pero siempre les vi por separado; esta vez el crecimiento del tallo, el nacimiento del capullo y la formación de los frutos.

Mis flores no llegaron a ser tan grandes como las de los campos, probablemente por las limitaciones de la maceta, pero completaron su ciclo sanas y fuertes y fueron visitadas por numerosos insectos; uno de estos insectos -que tiene un rol en mi animación - es uno que no había visto antes. Al principio pensé que era una mosca, por el verde metálico de su cuerpo, pero viéndolo de más cerca noté que era otra cosa.

Unas fotos y una búsqueda en *google* después y le reconocí como una "abeja del sudor", una especie de abeja solitaria o semi-social. Lo cierto es que las abejas más comunes (rayado amarillo y marrón, collar peludo) y las mariposas también pasearon por mis flores pero me decidí por la abeja del sudor porque esta variante verde de polinizador se me antojo más singular a mi experiencia. Este insecto cuya figura se hila de distinta manera con el resto de los seres de este relato.



05 de enero, 2022. Abeja del sudor, detalle. Foto por Leila Rosano.

Finalmente empecé a ver que mis girasoles se secaban. Sabiendo poco y entrando a ciegas en el terreno del cultivo de estas plantas me puse en mente descubrir lo que les aquejaba. Revisé tanto páginas informativas como foros de preguntas y respuestas, canales de youtube de huerta; la respuesta fue la misma en todas: el girasol no tiene ningún problema, solo es una planta anual completando su ciclo. Cuando las semillas ya están listas, la planta se empieza a secar y progresivamente se inclina y baja la cabeza para que su fruto caiga directo al suelo.

Las plantas tienen otros tiempos, pero también se mueven. Se mueven al crecer, se mueven siguiendo el sol, se mueven cuando el agua las salpica, se mueven con el viento. Este inclinarse, que sí, tiene toda una explicación científica de por qué sucede; cómo al deshidratarse el tallo el peso de la flor se vuelve demasiado y va venciendo, en animación toma una intencionalidad, se vuelve gesto. Voy a volver a esto más adelante.

La germinación de girasoles, fue una entre varias experiencias con el mundo botánico. Planté papas brotadas, lechugas desde semilla, repollitos de brusellas, níspero, entre otros. Plantas y semillas venían de cualquier origen: del vivero, otras del supermercado,

otras de la calle, otras de amigas que estaban haciendo sus propias experiencias. Es este relato, desde lo personal, de hundir las manos en la tierra e ir aprendiendo en el hacer que me permití imaginar empecé a coser la ficción.



14 de enero, 2022. Izq: girasol en última etapa del ciclo. Der: cabezas de girasol cortados, pipas completamente formadas. Fotos por Leila Rosano.

PERSONAJES

En cuanto a la fisonomía de los personajes, un primer antecedente fue un trabajo de reciclado, hecho en momentos de ocio y sin fin alguno, que me dio pie para encarrilar el concepto de mis híbridos. Un muñeco cosido a mano para la cursada de Vestuario realizado con las medidas dictadas- humano en forma aunque de proporciones no realistas- en tela blanca sin cara, ni pelo, ni orejas; al que decidí reciclar terminada la materia, en principio para no darlo al abandono luego del esfuerzo de su producción. Lo primero que hice fue quitarle las ropas griegas que eran la consigna que lo adornaba, dejando un muñeco blanco sin rostro. Comencé a dibujar mis ideas directo sobre la tela y las primeras ideas híbridas comenzaron a aparecer. Me tomó un tiempo, pero terminé por coserle unas estructuras con base de alambre en el tope de la cabeza que harían de hojas brotando, y luego lo pinté. Un ser de base homínida, rasgos felinos y con hojas brotándole de la cabeza.



5 de Septiembre, 2020. Muñeco reciclado, cuerpo entero y detalles. Sentaría las primeras bases para el universo ficcional de mi obra. Fotos por Leila Rosano.

Durante el corto aparecen varios seres híbridos; los primeros en aparecer son una cruz de raíces y crías felinas, los llamo *tubérculos*. Remolachas, zanahorias y papas presentan rostros félidos aún con los ojos cerrados como recién nacidos. Son plantas mamíferas, herbáceas vertebradas. Este concepto puede recordar a la mandrágora; una planta con existencia auténtica y ficcional. La mandrágora de leyenda, una planta antropomórfica que se creía, crecía donde caían los fluidos de hombres ahorcados (sangre, semen, grasa) y cuyo chillido podía volver loco a quien la sacase de la tierra. En este caso la hibridación es mágica, pero mantiene una lógica interna, sí la sangre humana alimenta la tierra, lo que salga de ella será parte humana también, como una concepción. En el caso de mis criaturas, el origen, científico o mágico, no está definido y en ningún momento se explica, además me parecía importante recalcar que los seres que habitan en mi historia fueran la regla y no la excepción.



Fotograma, 00:52 min. *Chimæra mundi*. 2023. Producción audiovisual por Rosano Leila, dirigida por Anahí Cáceres.

La segunda especie ficticia en aparecer son los *gatos solares*, *Helio silvestris catus*, híbridos de gato y girasol. A mi parecer la combinación era lógica. En mi experiencia personal, los gatos rehúyen del frío y gustan de las superficies calientes y las siestas al sol. Qué mejor camaradería que la de unir un animal semejante y una flor cuyo mismo nombre anuncia la búsqueda permanente de los rayos. Y ahora regreso a un punto que había hecho antes y dejado inacabado respecto de la flor marchitándose como gesto en lugar de simple realidad botánica. En este caso la planta tiene un cuerpo vivo como raíz que le permite moverse y su flor es la cabeza. El marchitarse de la planta, la sequedad de sus tejidos, la pérdida de sus hojas y los pétalos se refleja de otras maneras en el cuerpo mamífero, pero la conexión es evidente. Cuando la flor baja ya hacia el final de su vida, es la cabeza que baja y el cuerpo acompaña. Las semillas caen al pasto.



Fotograma, 01:21 min. *Chimæra mundi*. 2023. Producción audiovisual por Rosano Leila, dirigida por Anahí Cáceres.

Puede notarse que en todas las intervenciones se incluyeron felinos. En principio la decisión se debe a que quería que todas las especies quiméricas contaran con un factor común que las alineara y también que desdibujara un poco las barreras entre depredador y presa. La opción felina como especie conectora tiene que ver con varios elementos; en principio porque es una especie con la que comparto mi vivienda y con cuya naturaleza estoy familiarizada, conozco la forma de moverse y los gestos sin necesidad de referencias, sino directo desde lo cotidiano. Les veo andar entre mis plantas, dormir abajo del pequeño árbol de níspero, comer pasto para purgarse y esconderse entre las macetas planeando emboscadas. Una síntesis visceral de elementos ya conectados. Lo cierto es que dudé si utilizar gatos como hilo conector, vertebrado, mamífero y doméstico sonaba aún demasiado antropocentrista; pero, me parecía mejor mantener mi trabajo anclado en cosas de mi experiencia real, que en la búsqueda de animales "exóticos". Además, creo que retiene suficientes cualidades salvajes, una pequeña porción del mundo silvestre en el tejido urbano, como su propio nombre científico lo indica: *Felix Silvestris Catus*. De todas maneras, tomé la palabra gato con pinzas para no limitarme y lo extendí a toda la familia *Felidae*.

La tercer especie es la única de elementos antropomorfos. Durante la duración del corto vemos las manos cubiertas y sólo al final se nos revela que el ser al que le pertenecen. La humanidad no está exenta de la hibridación en este mundo presentado, su genética está tan mezclada como el resto. Todos tienen un poco de todo. Al igual que muchos autores antes que yo traté de devolverle la naturaleza a la humanidad por medio de la expresión zoomorfa⁴⁵. El intento de romper la separación humanidad-naturaleza haciendo que la naturaleza atravesase el cuerpo desde adentro. No sabemos como son el resto de sus congéneres de esta comunidad, sabemos que existen porque vemos más casas, más no los seguimos.



Fotograma, 01:40 min. *Chimæra mundi*. 2023. Producción audiovisual por Rosano Leila, dirigida por Anahí Cáceres

⁴⁵ Este recurso de los atributos animales sobre el cuerpo humano, podría considerarse una variante del mimetismo. Si entendemos el mimetismo como una técnica mágica que se basa en el principio de que, si se imita algo en forma suficientemente concentrada y vívida, se convierte en realidad. Los shamanes, ataviados con máscaras y pieles que por medio de rituales con danzas y sonidos imitativos que buscaban comunicarse con espíritus en forma de animales o ellos mismos tornarse animal.

Hay dos seres más que protagonizan el corto: un insecto, la abeja del sudor, que ya he comentado; y el segundo, un arácnido, que aparece paseando por el marco de la ventana. La acción de tomar la araña y sacarla afuera en lugar de aplastarla tiene que ver tanto con el núcleo del proyecto como con lo anecdótico. Así como en mi infancia me decían "no mates a los grillos porque traen suerte" - un dicho traído de oriente- también me decían una frase quizás un poco menos común "no mates a las arañas porque traen plata".

Las arañas son fuente de miedo para muchas personas -incluso fobia para algunas- y generalmente, se las mata más por la idea del peligro potencial -ante la ignorancia de qué especies son venenosas y cuáles no- que porque genere daños a la casa en sí o a los alimentos. Me gustó la idea de incorporar esa frase, no tanto por el asunto del dinero, pero sí de la ganancia, transmitir que hay una ganancia en dejarla vivir.

Quién o quiénes exactamente me la dijeron me resulta algo difícil de recordar, y buscando y preguntando a conocidos me enteré que no era tan común como yo pensaba. Averiguando descubrí que el origen del dicho parece estar en Inglaterra viniendo de una especie de araña llamada justamente *money spiders*, arañas del dinero, son muy comunes y suelen armar sus telas como mantas sobre los pastos. Es común que el viento las haga volar y le caigan a alguien sobre la cabeza, supuestamente trayéndole a esa persona suerte financiera; esto tiene que ver con un dicho que dice: *si una araña camina sobre ti, ha venido a tejerte ropas nuevas* [traducc.].

ENTORNO

Lo cierto es que no soy experta en ecología, y aunque puedo informarme superficialmente, el diseño de viviendas ecológicas y energías renovables para resarcir todos los problemas en un mundo dañado me excede. Pero a pesar de esto, puedo dar un boceto de lo que me parece que es la dirección. Para eso tomé un par de ideas: viviendas ecológicas, restauración y reutilización, reciclaje, convivencia con lo natural.

Las viviendas que pueden verse son de adobe, o sea de tierra, económicas y amigables con el medio ambiente. Las formas de las arquitecturas son orgánicas, me interesaba que parecieran más formaciones que acompañan con la fluidez del terreno que estructuras geométricas, vitrias y metálicas, de ángulos afilados que cortaran el horizonte. Como un personaje más debían mostrarse hiladas con lo que las rodea. Mi intención era que las casas se entendieran como un elemento integrado del terreno. Como los nidos, como los hormigueros, como las torres de termitas. Las plantas avanzan sobre estas estructuras.



Fotograma, 00:52 min. *Chimæra mundi*. 2023. Producción audiovisual por Rosano Leila, dirigida por Anahí Cáceres

Respecto del interior, los elementos antiguos esparcidos aparecen en principio para ubicación, mostrar que seguimos en la Tierra y no es otro planeta o tierra fantástica. En segunda instancia porque la continuada utilización de elementos antiguos es un modo de mostrar el no caer en la corriente de lo desechable, de la obsolescencia programada, de las modas. Implica una revalorización de lo que ya hay.

El reciclaje como nueva vida a objetos, con una nueva función, esta vez con una función diferente de la original. El *trencadíz* ⁴⁶la aplicación de materiales varios (mosaicos, mármol, vidrio) rotos para la cobertura decorativa y protección de materiales porosos. Los vidrios de botella para ventanas.

Esta remarcación, de re-utilización y reciclaje como método de reaprovechamiento de recursos, es algo muy presente en el relato de Haraway; de hecho, *Camille*, pertenece a los relatos de las *Comunidades del Compost*. No hay un arrancar de nuevo, no se puede comprar una Tierra 0km. Lo mejor que se puede hacer para reelaborar las condiciones de vida y muerte es compostaje, *hummus*, de los desperdicios obtener tierra fértil, todo trabajando a la par con otras especies. Aprender a vivir en las ruinas, entre vivos y fantasmas. A partir de lo que dejó la devastación del Antropoceno, preparar para la supervivencia sí, pero también para el florecimiento futuro.

⁴⁶ <https://blog.sagradafamilia.org/es/los-oficios/trencadis-marca-gaudi/>

TÍTULO: *Chimæra mundi*

Chimæra mundi, Mundo quimérico, es el nombre que tengo decidido para mi corto. Quimera, palabra de origen griego, es una palabra con muchas definiciones. Voy a profundizar en algunas de ellas y a través de esta recolección mostrar por qué me parece que puede englobar la idea presente en mi obra.

Una de las primeras definiciones que puede saltar a la mente es la de quimera como el monstruo mitológico griego; una bestia capaz de escupir fuego, voraz y muy peligrosa. Las descripciones varían entre cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de serpiente; y una variante de tres cabezas, recurriendo a los mismos tres animales, la cabeza de león al frente, la de cabra saliendo del lomo y la de serpiente por cola. Indistintamente del orden y la ubicación de las partes el factor común es que es la síntesis de león, cabra y serpiente (o dragón). También podría considerarse síntesis de los dos sexos; la quimera en los relatos es nombrada como femenina y da a luz crías, pero a su vez, la cabeza que porta es invariablemente de león macho, como se sabe por su melena.

Posteriormente, en la *Eneida*, Servio Honorato diría que el monstruo era una metáfora del volcán de Licia, isla donde la bestia supuestamente residía. *La base está infestada de serpientes, en las laderas hay praderas y cabras, la cumbre exhala llamaradas y en ella tienen su guarida los leones [...]*⁴⁷. La fauna de tres estratos de una geografía, unidas a su vez, a una estructura geológica, el volcán.

En biología, el *quimerismo* es un trastorno genético donde dos cigotos tras la fecundación se fusionan en uno que se desarrolla de forma normal. El ser vivo resultante será poseedor de células con dos tipos de perfiles genéticos, es decir que, en distintas partes de su cuerpo tendrá distinto ADN. Esto puede por ejemplo, expresarse en parches de un color de piel diferente.

Y la última, quimera como *aquello que se propone la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo*⁴⁸(RAE, 2021). En otras palabras, una fantasía, quimera como incongruencia, falta de coherencia ó lógica alguna.

Entonces, teniendo en cuenta todas estas acepciones, me pareció que la palabra quimera podía englobar el sentido general de la pieza. En principio la obra es un mundo donde aparecen seres quiméricos, híbridos, donde las combinaciones se desarrollan

⁴⁷ Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita, 1967. La Quimera, *El Libro de Seres Imaginarios*. Editorial Kier, Buenos Aires.

⁴⁸ <https://dle.rae.es/quimera>

normalmente en los cuerpos sin detrimento para los fusionados ⁴⁹; y también es quimérico en el sentido que todos esos seres que aparecen funcionan como uno.

En el corto no se limita a combinaciones de fauna, sino que incluye también la flora; como la quimera -monte- incluye animales de diferentes estratos, la animación incluye especies, por debajo y por encima de la tierra.

La ficción como quimera, como narrativa salvaje, no domesticada. Comenté con anterioridad que la ficción es un espacio que permite la libertad creativa en tanto la narrativa no está regida por la lógica.

⁴⁹ A diferencia de otros relatos donde la combinación aparece como una maldición, como una convivencia obligada. Un ejemplo sería la película *La Mosca*, de (1958/1986), donde por accidente un científico comienza a fusionarse con una mosca a nivel "genético-molecular" y todo el proceso queda enmarcado como una experiencia indeseada y terrorífica, como una enfermedad avanzando.

CONCLUSIÓN

Dije al comienzo, en mi hipótesis, que la ficción y la realidad no son dos mundos separados, desconectados entre sí, independientes, sino espacios fuertemente conectados que están en constante retroalimentación. La ficción es la realidad metabolizada y devuelta. La obra funciona con su propio sistema interno, como micro-mundo, pero sí es cierto que no es un mundo impermeable. Los cambios en el mundo real modifican las ficciones ó las reemplazan enteramente, ó traen de vuelta ficciones olvidadas.

En mi obra, mis propias vivencias se sintetizan, los gatos que se rascan el lomo contra las macetas se vuelven plantas y a su vez las plantas cobran conductas felinas y sus nuevos caracteres zoomorfos les permiten nuevos gestos. Mis intereses, preocupaciones e ideas también se traducen; mi interés por el mundo natural, y por una mejor integración en él, no es nuevo. En mi pasar académico, antes de comenzar esta licenciatura, primero hice un recorrido por las ciencias naturales; la carrera de Biología, que eventualmente abandoné, es una lata de curiosidades que permanece abierta, y si bien me haya decidido por otros rumbos, las inclinaciones permanecen y se filtran en mi trabajo. Creo que la realidad re-imaginada es lo que construye la ficción.

Las ficciones no tienen operatoriedad directa pero están igualmente involucradas en las prácticas del mundo real. Así como el bestiario enseña al unicornio como símbolo de pureza y los marinos venden los cuernos de narvales como material para pociones curativas. También es cierto que con todas las nuevas tecnologías y medios inmersivos el ida y vuelta entre ficción y realidad es más dinámico. La frontera se desdibuja. Un ejemplo de esto son los juegos de realidad alternativa(ARGs), la realidad aumentada, la realidad virtual, el post-turismo, la interacción con inteligencias artificiales, el *fanfiction*, entre muchos otros. La ficción interactuando y mutando en tiempo real.

Este entrelazamiento ficción-realidad es beneficioso siempre y cuando se conozcan los límites de la interacción que no deberían confundirse. La ficción como un modo de nutrir y enriquecer, es un modo distinto de abordaje a la realidad, no una vía de escape de ella; debería ser una relectura que permita apreciar el mundo de otras maneras, no desentenderse de él.

Del mismo modo que la ficción es parte de la realidad, la humanidad es parte de la naturaleza. A través de diferentes obras hice un análisis cronológico de la relación humano-naturaleza y su progresivo distanciamiento. De la naturaleza, la humanidad y lo sagrado interconectados en los tejidos de Paracas; a la organización piramidal asignada

por la divinidad transmitida en los bestiarios , con el humano en la cúspide; y finalmente, de la Ilustración en adelante con la humanidad auto-asumida como superior y regente de la naturaleza. Los románticos, que verán esta disociación de mundo natural y humano como objeto de nostalgia y melancolía, y los futuristas como un ascenso en la cadena alimenticia.

De ser creaciones pasamos a ser creadores, literalmente codificadores genéticos a pedido, a recordar *The Rookie*, la obra de Patricia Piccini. Adaptamos la naturaleza a nosotros, en vez de adaptarnos nosotros a ella y lo llamamos progreso, civilización. La cuna del Antropocentrismo. Naturaleza que pasa de ser madre a hija. Pero esta insistencia en la superioridad de la especie humana por sobre las demás, y la explotación de recursos y de no-humanos en pos del proceso civilizatorio ha venido con su propia serie de problemas y decadencia.

En principio los problemas internos, las frustraciones y la nostalgia de la negación de la propia naturaleza silvestre humana, la desaprobación de cualquier aspecto u actitud que compartamos con los animales. Este conflicto interno explorado tanto en la obra de Kate Clark como en *La Isla del Dr. Moreau*. Me resulta interesante también, las relecturas que se puedan hacer de mis personajes híbridos y su recepción, si generan empatía, anhelo, ó rechazo, incomodidad; si son percibidos armónicos o grotescos.

Los problemas externos, que aparecen por el desequilibrio continuado de manejar la balanza en nuestro favor, el peso de nuestra crecida influencia haciéndose presente tanto en crecimiento y decrecimiento anómalo de poblaciones, cambio climático, incendios, plagas. La negación de errores en el plan de línea recta hacia el progreso como punta de lanza hacia el apocalipsis ecológico.

Yo me preguntaba el lugar de la ficción en toda esta problemática y como podía colaborar desde ese lugar. Yo creo que, en principio, la ficción que se viene proyectando es aún de destrucción planetaria o salvación milagrosa, siempre por la mano humana y me parece que sólo exacerba la brecha entre seres humanos y naturaleza. Ó finalmente destruimos todo como dioses destructores, ó salvamos el planeta como dioses misericordiosos, ó simplemente lo abandonamos a su suerte (nos volvemos alienígenas). En principio, estos relatos sólo remarcan a nuestra especie como exiliada voluntaria de la naturaleza, lo que es exactamente la fuente del problema en primer lugar; y segundo, estos relatos sólo parecen interesarse en el porvenir de nuestra especie sin importar cuantas otras caigan en el camino. Todas estas narrativas son exacerbaciones de sensaciones y preocupaciones reales presentes, pero creo que tienen poco de propuestas y preguntas, son relatos admonitorios, modos de amedrentar reforzando la urgencia. No buscan presentar un nuevo orden sino darle distintos finales al corriente.

La ficción no hace falta que tenga todas las respuestas o que tenga la propuesta salvadora, pero es un espacio aventajado al estar por fuera del mundo físico, que podría usarse como espacio de exploración e imaginación, de propuestas y preguntas sin limitaciones físicas, ni jueces. Una invitación a salir del espacio acostumbrado. Ficción como espacio fértil, no amputado por la capacidad analítica, donde se puede proyectar sin obstáculos.

Incluso innovación desde lo estructural de las narrativas. Ursula K. Le Guin describe el formato básico como la Historia del Cazador, de la matanza, del hombre ascendiente, el Héroe, que va a la aventura mata a la bestia y vuelve con un relato cargado de acción con un trofeo para ser aplaudido. El formato base es el del cazador. La narrativa de hoy es en resumen, un conflicto, una lanza volando y atravesando un blanco, que cae muerto. Todo siempre rodeando a la humanidad, siempre protagonista, porque de otro modo la historia no es interesante. Tal vez es momento de contar relatos donde no haya un conflicto mayor que resolver, al que se le adjudiquen todos los problemas; sino un relato abierto que no termine, donde simplemente sucedan cosas.

Aprovechar el espacio de la ficción como modo de introducción de un nuevo orden no antropocéntrico que reconozca la relación con el resto de las especies, con una propuesta de recuperación terrestre. Cambiar a un relato multinaturalista que plantee preguntas: ¿Qué pasa cuando nuestros asociados perecen? Además, ¿qué pasa con la memoria de todas esas especies extintas? El planteo de nuevas reglas de juego, que dejen abiertas nuevas chances y maneras de resolución de problemas. La configuración de mundos como modalidad de atención.

El papel del arte en esta "construcción de mundos" sería en principio la re-introducción de la idea de la humanidad como parte de la naturaleza y de la ideación de posibilidades de recuperación planetaria. Pero el arte no sólo debería estar como un emisor pasivo de ideas y espacio de denuncia, sino el involucramiento directo sobre la Tierra y los problemas; no sólo desde la obra sino también volver a los espectadores participantes. El involucramiento podría ser previo a la obra, y la obra una muestra de ese proceso. El trabajo de imaginación -siempre permitiendo la fantasía- pero con una base informada. Trabajo en equipo con expertos de distintos campos que permita multiplicar las herramientas para construir esos mundos en lo virtual de la ficción en principio pero con miras a posibilidades reales.

Son muchas las direcciones que se pueden tomar pero planteo algunas ideas:

Una performance de un juicio donde distintos animales y plantas se presenten con sus abogados para denunciar situaciones de maltrato; una obra sobre una convención internacional de polinizadores debatiendo la eliminación de la amenaza humana; una

noticia en un diario inventado sobre una huelga de árboles pidiendo justicia por los incendios; una instalación-cementerio donde cada lápida sea una especie extinta por mano humana, donde los espectadores en vez de dejar flores se lleven plantines. Una propuesta de entrega de semillas sorpresa a estudiantes de arte que deban plantarlas y hacer una serie de obras en base a la observación de la germinación de sus plantas.

El diseño de una ciudad donde sí se han tomado medidas de protección del ambiente, Invitar a expertos y no expertos para que respondan ¿Cómo se ven las casas, los animales, cómo se ven las personas? ¿Cuál es el circuito de los desechos?¿Cómo obtienen energía para sus quehaceres?¿Cómo están constituidos sus gobiernos?

MATERIAL REFERENCIADO

BIBLIOGRAFIA

Adams, Richard (1972). *La Colina de Watership* (trad. Patricio Canto, colección Grandes Novelistas). Buenos Aires: Emecé, 1975.

Argullol, Rafael. (1987) *La atracción del Abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (1ª ed.). Barcelona: Plaza & Janes Editores S.A.

Aristóteles. (2011). *Poética. Magna Moralia* (introducciones, traducción y notas por Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá). España: Editorial Gredos.

Bettelheim Bruno. (1976). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (trad.: Silvia Furió). Barcelona: CRÍTICA (Grijalbo Mondadori, S.A.), 1994.

Birkett, Terri (1994). *TRUAX*. California: Wood Flooring Manufacturers Association [Asociación Nacional de Fabricantes de Pisos de Roble].

Borges, Jorge Luis y Guerrero Margarita. (1957). *Manual de Zoología Fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bourriaud, Nicolás. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.

Byung-Chul Han. (2014). *En el enjambre*. 1ra edición. Barcelona: Herder editorial.

Campana Delgado, Cristóbal. (1993). La Boca felínica en el arte de Chavín. *Revista Museo de Arqueología*, número (4), página 115-122. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias sociales.

Cavendish Richard. (1977). *Historia de la magia*. Buenos Aires: Ediciones Lidiun.

Colombres, Adolfo. (2009). *Seres Sobrenaturales de la Cultura Popular Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Debra Hassig (2013). *The Mark of the beast. The Medieval Bestiary in Art, Life and Literature*. New York: Routledge (1ª ed., 1999, Garland Publishing)

Denise Y. Arnold; colab. Juan de Dios Yapita; Elvira Espejo Ayca. (2007). *Hilos Suelos. Los Andes desde el textil* (Serie Etnografías N° 3, 1ªed.). La Paz: ILCA, Plural Editores.

Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel). (1971). *The Lorax/ El Lórax*. Estados Unidos: Random House.

Groys, Boris. (2016). *ARTE EN FLUJO. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.

Haraway, Donna. (2016). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (3ª ed., trad. Helen Torres, colección El origen del Mundo). Buenos Aires: Ed. Consonni, 2021

Kemp, Martin. (2006). *Leonardo da Vinci. Las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre*. Madrid: Akal, 2011.

Kubler, George Alexander. (1986). *ARTE Y ARQUITECTURA EN LA ÉPOCA PRECOLONIAL. Los pueblos mejicanos, mayas y andinos*. España: Ediciones Cátedra.

Le Goff, Jacques. (1957). *Los Intelectuales en la edad media*. (2ª ed., traductor: Marco Aurelio Galbarini, Revisión técnica: Nilda Guglielmi). Bs.As: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

López Chuhurra, Osvaldo. (1975). *Estética de los elementos plásticos*. Buenos Aires: Publicar.

Murray, Peter y Linda. *El Arte del Renacimiento*. (1995). Barcelona: Ediciones Destino.

Pastoureau, Michel. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental* (1ª ed., traducido por María Julia Bucci). Buenos Aires: Katz Editores.

Reilly, Kara. (2011). *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*. Londres: Palgrave Macmillan.

Rowe, John H. (1972) EL ARTE DE CHAVÍN: estudio de su forma y su significado. *Revista HISTORIA Y CULTURA*, número (6), página 249-275. Lima: Museo Nacional de cultura.

Shelley, Mary. (2000). *Frankenstein ó El Moderno Prometeo*. Buenos Aires: Atlantic News.

Silbergeld, Jerome y Wang, Y. Eugene. (2016) *The Zoomorphic Imagination in Chinese Art and Culture*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Sondereguer, César (2004). *VIAJANDO AMERINDIA. Artículos escogidos* (1ª ed.). Buenos Aires: Nobuko.

Wells, H.G. (1896). *The Island of Dr. Moreau*. Reino Unido: William Heinemann.

ENLACES

BBC News Mundo. (24 de noviembre, 2019). *El turco que venció a Benjamin Franklin, mandó al diablo a Napoleón e intrigó a Edgar Allan Poe*. BBC News Mundo, brazo internacional de la Corporación Británica de Radiodifusión. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50508973>

Between the Covers. (febrero, 2017). *Ursula.L. Le Guin: Words Are My Matter*. [Archivo de sonido]. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/2qt90NSQ2Pc4j3KpoB91ee>

Bodies: The Exhibition. (20 de abril, 2022). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Bodies: The Exhibition&oldid=143034621>

Canal Historia. (30 de septiembre, 2020). *Los poderes de la Mandrágora | Criaturas Legendarias | Canal HISTORIA*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=95tHR28nblg&ab_channel=CanalHISTORIA

Cavendish, Margaret. (1668). *The Description of a New World Called the Blazing-World*. Londres: A.Maxwell. <https://digital.library.upenn.edu/women/newcastle/blazing/blazing.html>

CienciasTV. (29 de Septiembre de 2018). *Etnobiología Brasileña (Dídac Santos)*. (2do ciclo de conferencias en Etnobiología, UNAM, 2018, México) [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=eBX_RNuERzY&ab_channel=CienciasTV

Domesticación (septiembre de 2022). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Domesticaci%C3%B3n&oldid=145824254>

El Golem. (20 de Diciembre de 2007). [Blog]. <https://noemagico.blogia.com/2007/122101-el-golem.php>

El Mundo de las Hormigas. (25 de noviembre, 2020). *Me obligan a MATAR a los TRIOPS !!! Esto no me lo esperaba!* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=odFiLvYZIPA&ab_channel=ELMUNDODELASHORMIGAS

Godwin, William. *Lives of the Necromancers, or, An account of the most eminent persons in successive ages who have claimed for themselves or to who has been imputed by others, The Exercise of Magical Power*. (1876). Londres: Chato and Windys, Picadilly. Versión digitalizada, en *Internet Archive*: <https://archive.org/details/livesnecromance04godwgoog/page/n33/mode/2up>

Harvard Divinity School. (7 de noviembre de 2019). Graham Harvey. *We have always been animists*. [Archivo de video y versión transcrita]. <https://cswr.hds.harvard.edu/news/2019/11/07/video-we-have-always-been-animists>

Jesús G. Maestro (15 de marzo de 2016). *El concepto de ficción en la Literatura*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=cL30oMYgG6U&ab_channel=Jes%C3%BAsG.Maestro

Lee Yuan. (29 de marzo, 2022). *La indecente exposición de cuerpos plastinados en España*. <https://porladignidadhumana.org/es/>

Lenguas indoeuropeas (20 de febrero del 2022). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Lenguas_indoeuropeas&oldid=141933365

Medrano, Pablo (Casual Robots). 14 de Enero 2019. *Karakuris, autómatas japoneses capaces de servir el té*. Blog de fundación telefónica, *BLOGROBOT*: <https://espacio.fundaciontelefonica.com/blog/karakuris-automatas-japoneses/>

Nastasia Hadjadji. (14 de octubre, 2020). *Anna Tsing: "Imaginemos un arte de vivir en las ruinas del capitalismo"*. <https://www.climaterra.org/post/anna-tsing-imaginemos-un-arte-de-vivir-en-las-ruinas-del-capitalismo>

Radio Ambulante. septiembre, 2020). *Sandra sueña Bosques*. [Archivo de sonido]. Podcast, Spotify. <https://open.spotify.com/episode/6XYZzRHfsxTiVGJa9WdGWh>

Sarandón, Santiago Javier. (2020). *BIODIVERSIDAD, AGROECOLOGÍA Y AGRICULTURA SUSTENTABLE*. (Libros de Cátedra). Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales. Universidad Nacional de la plata. Edulp. [PDF]. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/109141/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Solaris, Ensayos sonoros (20 de Julio de 2021). *Capítulo 17: Cultura Animal*, [Archivo de sonido]. Podcast, Spotify. <https://open.spotify.com/episode/6bNvKUaHaCYCPUKtnkXW1B>

SSTV (11 de enero, 2022). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=SSTV&oldid=140877760>

Superdepredador (29 de octubre, 2021). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Superpredador&oldid=139363231>

The Getty, Art+Ideas. (2020) *Real and Fantastical Beasts from the Medieval World to Contemporary Art*. Entrevista a Elizabeth Morrison y Larisa Grollemond. [Archivo - en inglés - de sonido]. Soundcloud. https://soundcloud.com/the-getty/real-and-fantastical-beasts-from-the-medieval-world-to-contemporary-art?utm_source=clipboard&utm_campaign=wtshare&utm_medium=widget&utm_content=https%253A%252F%252Fsoundcloud.com%252Fthe-getty%252Freal-and-fantastical-beasts-from-the-medieval-world-to-contemporary-art

The Getty. (3 de junio de 2019). *Book of Beasts: The Bestiary in the Medieval World at the Getty*. [Archivo -en inglés- de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=wLa4qara9Go&t=5s&ab_channel=TheGetty

The Morgan Library & Museum, Deirdre Jackson. (8 de noviembre de 2020). *Into the Wild: Medieval Books of Beasts*. [Archivo -en inglés- de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=TXStdZ9xXf4&ab_channel=TheMorganLibrary%26Museum

The Morgan Library & Museum. *Workshop Bestiary* (ca. 1185) Inglaterra, posiblemente Lincoln o York. [Manuscrito digitalizado]. <https://www.themorgan.org/collection/workshop-bestiary/thumbs>

Walters, E.M., Wolf, E., Whyte, J.J. *et al.* Completion of the swine genome will simplify the production of swine as a large animal biomedical model. *BMC Med Genomics* 5, artículo 55 (2012). <https://doi.org/10.1186/1755-8794-5-55>